"الآداب" في عامها التاسع والعشرين

« الآداب » مستمرة وصامدة ، رغم الصعوبات والعقبات .

واستمرارها وصمودها ضرورة ، رغم تكاثر المجلاّت « الرسمية » .

بل بسبب من تكاثر هذه المجلات !
ذلك أن هذا الاستمرار ، بالنسبة إليها وإلى مثيلاتها ، يحول دون تدجين الأدب و « ترسيمه » بشكل نهائيّ !

إنها تبقى حُرّة من كل قيد ، وتتيح ، بالتالي ، الحرية كاملة للكاتب والقاريء العربيين .

وهي إذ تتيح هذه الحرية ، تُبقي باب الابداع مفتوحاً . . من هنا أهمية بقاء « الآداب » : إنها فُرصة الابداع التي ما تزال مُتاحة للمنتج والمتلقّي على حدّ سواء .

وإلحاح الحاجة إلى استمرار هذه المجلة مرتبط ، من جهة أخرى ، بضرورة الصمود في وجه القمع الفكري الذي أصبح السياسة المرسومة لمعظم الأنظمة والسلطات . . . القمع المكشوف الذي يتجلّى بالمنع والمصادرة والارهاب ، كما يتجلّى بأساليب الاغراء التدجينية . . .

صحيح أن وسائل الصمود ليست متكافئة مع وسائل القمع ، ولكنها ، لارتباطها بوجدان المثقف العربي ، قادرة على تمكين المنتج والمتلقّي كليهما من تعميق وعيهما بالواقع وتوظيف هذا الوعي من أجل التغيير .

« الآداب » إذن ، مستمرّة .

وهذا عام جديد تواصل فيه مسيرتها الصامدة .

س . أ

مقابلة ادبية مع الطيب صالح

تفاصيل في عالم الرواية

اجرى المقابلة : ماجد السامرائي

مصادفة إلتقينا في المغرب . وأين ؟ في « أصيلة » ، أثناء انعقاد مهرجانها الفني . واتفقنا أن نلتقي في اليوم التالي في « طنجة » ، حيث كان .

وكما لروايات الطيب صالح لونها الخاص ، كذلك وجدت « طنجة » . . كان الجوّ مساعداً على الكلام ، والحديث . غير أن ارتباطات الطيب صالح العائلية لم تتح لنا أن نمضي أكثر في هذا الحديث الذي سجلته معه ضحى يوم ٢٦/٨/ ١٩٨٠ . .

ـ بدءاً ، أودّ التعرف على بدايتك . . على أي نحو تكوّن « هاجس الكتابة » عندك ، وكيف تبلور ؟

ـ يبدو لي ان من الصعب أن يضع الانسان يده على نقطة محددة في حياته ليقول إنه بدأ منها كاتباً ، أو قرر أن يكون كاتباً . .

أذكر ، وأنا بعد تلميذ في المدرسة الثانوية ، أنني كنتُ جيداً في اللغتين ، العربية والانكليزية . . وكنا يومها نصدر « صحف الحائط » التي كنتُ أساهم فيها . لكنني لم أكن من نجوم الكتابة في المدرسة الثانوية . .

كان عندي حب للأدب واللغة . . وربما هروباً من أن يصبح الانسان أديباً حاولتُ أن أكون عالماً . . لكنني فشلت ، لسوء الحظ ، لأنني دخلتُ كلية العلوم في جامعة الخرطوم ، وتخرجتُ فيها ، وأحسب أنني نسيت اليوم كل ما تعلمته فيها من العلوم !

في واقع الأمر : بدأتُ الكتابة في لندن . أي أنني بدأتُ الكتابة من أجل أن أكون كاتباً ، وأذكر أنني كتبتُ قصة اسمها « نخلة على الجدول » ونشرت وأنا في لندن . ثم في عام ١٩٦٠ كنت أمضي العطلة إلى جانب أهلي في السودان (فأنا من بلد يسمى « الدبّة » في الشمال الأوسط من السودان) . . وكان الوقت هو شهر رمضان . . وأذكر انني كنتُ أكتب في قصة « دومة ود حامد » ما بين السحور والصبح . . وعندما انتهيتُ منها نشرها لي صديقي دنيس جونسن ـ ديفز في المجلة التي كان يصدرها مع صديق مصري آخر في لندن « ادغار فرج » . . هي مجلة « أصوات » . وقد أحبّ الناس هذه القصة .

في هذه الفترة من حياتي كنت أنشر في مجلات غير معروفة ، وسرعان ما كانت تموت . فقد نشرت في مجلة « أدب » التي أصدرها يوسف الخال في بيروت . . كما نشرتُ في « أصوات » .

لكن ، حقيقةً ، ليس لديَّ الاحساس ، حتى الآن ، بأنني كاتب . لا أدري كيف يُحسُّ الانسان ، إذا كان كاتباً ، أن كل تكوينه ومصيره مرتبط بهذا الشيء . يبدو لي أن علاقتي بالكتابة ـ مع أنها مهمة بالنسبة لي ـ علاقة ليس فيها الكثير من الحرّية . . أي أنها ليست موضوع حياة أو موت . .

ـ إنما . . .

ـ أحاول الآن أن أفكر بأسباب مثل هذا الاحساس . يبدو لي أن الناس تعتبر بعض ما كتبته جيداً . . لكن . . لماذا لا يُحسُّ الإنسان أنه كاتب ، فيغيّر نمط حياته ويتفرّغ للكتابة ؟ لا أعرف سبباً . .

ـ أما الآن ، ألا تحاول تفسير هذا الاحساس ؟

ـ ربما البيئة . . فعلى أيام صبانا في السودان ، حين كنا طلاباً في المدارس كنّا جميعاً قد جئنا من بيئات متشابهة في المقاييس الاقتصادية ، مع اختلافات بسيطة . كنا جميعاً من الريف ، ننحدر من عوائل تمتهن الزراعة . وكان مهماً عندما ، أولا ، أن نساهم في التنمية . كان مهماً أن يكون الواحد منا طبيباً ، أو خبيراً زراعياً ، أو اقتصادياً ، أو معلماً ، أو في الادارة . . لأن السودان كان يمرّ بعملية تحوّل : عملية تسليم السلطة من الانكليز إلى السودانيين . فكان كل الطلبة النابهين يذهبون إلى كليات العلوم . . . أما أن يكون الانسان كاتباً ، فقد كان صعباً على المجتمع أن يتقبل ذلك .

طبعاً نحن نعرف الآن أن الفكر مهم جداً في عملية التحوّل . أما في ذلك الزمن فلم نكن جميعنا ندرك هذا . وربما كان هذا هو السبب في عدم استمراري في دراسة الأدب ، فدرستُ العلوم في الخرطوم ، ثم درستُ العلوم السياسية في جامعة لندن . وقد كانت هذه التجربة مفيدة لي ككاتب ، حيث وسّعت دائرة اهتمامي ، ولم أحصر نفسي في موضوع الأدب المطلق ، والفكر المطلق .

ـ لا أدري ما إذا كنت ، في تلك المرحلة المبكرة من حياتك ، تشارك محيطك مثل هذا الرأي عن الأديب والأدب ؟

ـ نحن جميعاً كنّا مختلفين مع مجتمعنا في هذا المجال . . فلقد اتخذت حياتي ، فيما بعد ، شكلاً لم أواجهه بالرفض . . لكنني عملتُ أشياء فيها طابع الابتعاد عن الخط التقليدي للمجتمع . فقد تغربت ، ثم تزوّجتُ من انكليزية (وفي زمننا كان الزواج من إبنة العم هو المثل الأعلى) . كنّا نحسّ بأننا نريد أشياء . . كنا جيلاً متميزاً بعطف شديد على مجتمعنا ، على العكس من الأجيال الشابة اليوم . كنّا نفهم تماماً لماذا كان أهلنا يفكرون بهذا الشكل . وأعتقد أن هذا واضح في ما أكتب الآن . إنني دائماً أنظر إلى العالم من أكثر من زاوية ، فأرى له عدّة وجوه . لم نكن نريد أن نسبّب لأهلنا أيّ شيء يؤثّر فيهم سلبياً . كنّا نريد أن ننضوي في الحياة كما هي . .

وكان هذا هو مطلبنا . ولذلك كان مهماً أن يعمل الانسان شيئاً يبدو مفيداً بطريقة محسوسة وواقعية وعملية . أما قضية أن يكون الانسان مفكراً ويساعد في عملية التغير على مدى طويل ـ وقد يحدث أو لا يحدث ـ فقد

كان يبدو صعباً بعض الشيء .

عند الجيل الذي سبقنا قليلاً ـ جيل المرحوم محمد أحمد محجوب الذي أصبح رئيساً للوزراء في السودان ، وكان شاعراً كبيراً ـ فقد جمع ما بين الفكر وبين المهن الأخرى (الطبابة أو المحاماة) . . ثم أن أغلبهم تسلّم مناصب مرموقة في البلد . . . وقد خفّفت هذا من النظرة العامة إلى الأدب والكتابة . .

أرجو هنا أن لا يفهم من هذا بأنّ السودان ، ككل ، لا يقدر الفكر . . . إنها مجرد ظروف موقتة . فالسودان معروف بحبّه للعلم . . معروف بأنّ الناس كانوا يهاجرون من « سنّا » في جنوب الخرطوم (يوم كانت عاصمة السودان في ما يعرف بـ « السلطنة الزرقاء ») . . كان طلاب العلم يهاجرون إلى فاس ، وإلى شنقيط ، وإلى تونس ، ومصر ، وبغداد . . ويأتي العلماء من هذه البلاد على قوافل محمّلة بالكتب . فتراث العلم وحب العلم موجود عندنا . لكننا مررنا بفترة (من الحرب العالمية الأولى حتى نيل السودان استقلاله) كان المشكل فيها مشكلاً اقتصادياً واضحاً للعيان . . وكان المطلب والهدف الأول هو « التغيير المادي » . . وهذا ما يفسر ، إلى حدّ كبير ـ في رأيي ـ كون كثير من شباب السودان اللامعين أكاديمياً . قد اختاروا الشيوعية (مثل المرحوم عبد الخالق محجوب ، الذي كان من ألمع الشباب في زمنه ، وكان يسبقني بأربع سنوات في الدراسة . . وكان المفروض أن يكون من الأساتذة الكبار في اللغة أو التاريخ أو الاقتصاد) . . لقد كان اختيارهم هذا محكوماً بنوع من المثالية ، لأنهم كانوا يريدون تغيير المجتمع بسرعة .

ـ إنطلاقاً من كل هذا ، ماذا يعني عندك أن يكون الانسان كاتباً ، أو مبدعاً ؟

ـ الكاتب يدخل في ميدان خلقي . . لأنّ أيّ إنسان يختار أن يعبّر للناس عن أفكاره ، وهذه الأفكار تعني ، ضمنياً ، إما نقداً للواقع ، أو رغبة في تكوين واقع جديد ، فإنّ هذا يفرض مسؤولية ضخمة على الكاتب ، لأنه يضعه في وضع خلقي أمام المجتمع ، لأنّ الناس يقرأون ما يكتب ، ويسمعون كلماته ، ثم ينظرون إليه . فمن المشاكل الكبيرة ، في رأيي ، بالنسبة للمبدعين العرب ، وبالنسبة لنظرة العالم العربي نفسه لقضية الابداع ، أن الناس يطالبون الكاتب دائماً أن يفعل ما يقول . وبطبيعة الحال فنحن جميعاً بشر . . وأعتقد أنه لا يوجد إنسان على وجه البسيطة يفعل ما يقول مئة بالمئة . لكن ، على أية حال ، لا بدّ من المحاولة . . وعلى المبدع أن يحس بأنه في وضع فريد . . فهو ليس شخصاً عادياً ، ولا يستطيع أن يسلك سلوكاً عادياً ، أوّ أن يعترف بوجوه النقص في نفسه .

هذا من الناحية الشخصية . . أما من ناحية تقبّل المجتمع نفسه للعملية الابداعية ، فالعالم العربي متشابه إلى حدّ كبير . . متشابه في نظرته إلى العملية الابداعية . كل قطر يحبّ أن يكون له شعراء ورسامون وكتّاب ، والدولة تفرح بهذا ، وتعتبرهم نوعاً من « الصورة » للبلد . لكن هذه الدول ، إلى حدّ كبير ، لا تفعل أكثر من ذلك . فإذا أصبح الانسان كاتباً دخل في هذا الوضع ، وأصبح جزءاً من مكوّنات الأشياء التي تفخر بها الدولة . .

وكمغزى لكل هذا ، المفروض أن يساعد ، في نهاية الأمر ، على إحداث تغيير . . وهذا التغيير لا يلزم أن يكون عنيفاً ، أو ثورياً . . لكن المفروض أن تصبّ حصيلة كل هذا الفكر في قنوات تصل بهم إلى أن تضع أيديهم على مفاتيح التغيير . فإذا كتب كاتب ما رواية تُحس أن لها مغزى . . تشعر بأثرها . . وليس ضرورياً أن يكون هذا الأثر في الفكر الاقتصادي أو التاريخي .

إلى حد كبير ، يبدو لي أن القنوات ليست مفتوحة على أوسع نطاق . .

ـ بل هي ضعيفة التأثير في كثير من الحالات ، بحيث يبدو أحياناً أن التأثيرات الميثولوجية الدينية ، أو الغيبية أعمق وأشدّ قوة وتأثيراً من قوة « الفكر الجديد » في مجتمعنا العربي . حتى لتبدو الكثير من مصادر الثقافة التي نعنيها ليست أكثر من « شيء مظهري » .

ـ أعتقد أنها كذلك . ولكن ليس من الضروري إطلاقاً أن يكون هناك خلاف بين الاتجاهات التي أسميتها « الميثولوجية الدينية » ، أو « الاتجاهات الموروثة » وبين الفكر الحديث . . بل ان من أهم ما يفعله الفكر الحديث ، في واقع الأمر ، هو أنه يعيد النظر ويفتح العيون على أشياء قيّمة في الماضي . أحياناً يموت الماضي نفسه لأنه أصبح مألوفاً إلى حدود بعيدة . . والناس تمارس طقوساً دون أن تفهم مدلول هذه الممارسات . هناك افتراضات عند بعض أولي الأمر بأن ثمة تناقضاً جذرياً بين الفكر وبين السياسة مثلاً . . أو بين الفكر والسلطة . ليس ضرورياً أن يكون هذا حاصلاً فعلاً . نحن لا نريد أن نعتقد بأن المطلوب هو إحداث زعزعة سلطان أيّ إنسان ، أو إضعاف نفوذ أي شخص . . ما يهمنا هو فتح الحوار مع الجميع . .

أنا شخصياً ، في ما كتبته أخيراً ، وصلت إلى نتائج : ربما يكون ما نطلبه من تغيير سريع وعنيف صعباً . لكننا نريد أن يكون هناك إحتمال « تغيير منغم » تصل فيه الأفكار وتؤثّر دون أن تكون هناك هذه السدود التي تقام أمام الفكر وتكوّن الانفجارات المعروفة ، والتي أصبحت الآن محلّةً في العالم العربي كلّه .

ـ وأنت ، في ما كتبت ، تناولت هذا التناقض ، وطرحت هاتين الصورتين . . حتى أن قارئك يجدك داخلاً في جدلية : بين الأشخاص أنفسهم ، أو بينهم وبين الواقع . . أو حتى بين الواقع ونفسه في صورتيه . .

ترى ، إلى ماذا تسعى من خلال هذا كله ؟ وماذا تريد أن تقول في النهاية ؟

ـ لا أريد أن أزعم أن عندي نظرية مكتملة أحاول أن أُثبتها ، لأنني ، على أي حال ، لستُ رجل سياسة ، ولا مؤرخاً ، ولا رجل اقتصاد . . ولكن . .

ـ ولكنك تملك الأداة الفنية ، وللفن دور مؤثر في كل هذه المسارات ، الفكرية والواقعية . .

ـ لنفترض أنني أمتلك القدرة على الاستقصاء (وفي واقع الأمر أنا أُحاول النظر إلى العمل الروائي كمؤرخ . . أُحاول أن أُعطي ، ما أكتب

الموضوعية المتاحة للمؤرخ . إنك ترى ما بين يديك من مواد وأدلة ، ومنها تحاول الوصول إلى بعض النتائج) . ما أريده أنا ، وما يريده أناس كثيرون مثلي ممن يكتبون ، ومن الشعراء والرسامين واضح الآن . . ويُخيّل إليّ أن هذا الاتجاه أصبحت له مظاهر واضحة للعيان . فنحن نريد أن نجد الرابطة بين فوضى حياتنا المعاصرة وبين إمتداد تاريخنا . سبب هذه الفوضى ، برأيي ، هي ، أولا ، أن أغلب الأفكار المطروحة للجدل أفكار مشوَّهة . . أفكار نتجت عن إتصالنا بالعالم الغربي الاستعماري . وهناك الكثير من الأشياء التي أخذناها ظناً منّا أنها تقدمية ، وهي ليست كذلك . الكثير من الأشياء التي يظهر أنها رجعية ربما تكون فيها ديناميكية تقدّمية لو أحسنّا استعمالها . هناك جدل وخلاف طويل عريض بين افتراضات لم نمحصها على الاطلاق . . وفي اليوم الذي نربط فيه بين ماضينا وحاضرنا ، يخيّل إليّ أن المياه ـ كما يقول الاستاذ المهدي بن بركة ـ ستعود إلى مجاريها . . تفتح القنوات وتُترك المياه تجري ، لأنّ لكل منطقة في العالم نغماً معيناً ، يختلف عن أنغام المناطق الأخرى .

المشكلة عندنا هي أننا كمن يحاول أن يعزف « باخ » مثلاً على « الكمان » أو « القانون » .

علينا أن نرى الهنات التي نعاني منها ، والأنغام الخاصة بنا ، لكي تتجانس الأمور ، ونتخلص من هذا التبديد الذي لا حصر له للطاقة في أشياء سلبية . كل هذا يجب أن يحوَّل إلى قنوات إيجابية . .

هذه هي المشكلة الكبرى التي يحاول كل واحد منا أن يلقي عليها ضوءاً صغيراً ، هنا وهناك .

ـ هذا الذي تقوله يثير مسألة تتصل بك شخصياً . فأنت نشأت في مجتمع كانت هذه الظاهرة موجودة فيه ومكرَّسة ، على نحو أو آخر . ثم ذهبت إلى الغرب لتلقّي العلوم ، وربما لتتعلم من الغرب وحياة الغرب . فكيف واجهت هذه المشكلة ؟

ـ في البدء كنّا جميعاً نعيش ما أُسميه « فترة الاندهاش » حين نقول « الغرب » . نحن حولنا الغرب ـ كشيء مطلق ـ إلى غول مخيف . . بينما هو مكوّن من أفراد وأشياء . والمشكلة هي أن الأفراد والأشياء الجزئيات فيها جميلة ـ مثل « إبليس » في شعر أبي نواس . . فهو ، كما تعلم ، ليس شخصية مخيفة وسيئة بشكل واضح ، وإلاّ كان يمكن أن تكون المشكلة بسيطة . « إبليس » شخصية ظريفة . . وكذلك الغرب . . الجزئيات فيه جميلة ولطيفة .

نحن تعلمنا على أيدي أساتذة كانوا أُناساً طيبين ، ومنهم مَنْ كان ممتازاً . . لكنهم كانوا يمثلون شيئاً سيئاً . . الفكرة التي كانت تقف وراءهم سيئة . . أما هم شخصياً فكانوا طيبين . . استفدنا منهم علوماً . . استفدنا منهم تكنولوجيا . . بلادهم متطورة ومتقدمة على بلادنا . . والحياة أظرف وألطف . . حتى نساؤهم ، بفعل الصحة والعافية ، أجمل . كنّا نعيش في مجتمع مغلق فوجدنا أنفسنا في حال يمكننا فيها أنْ نجالس فتاة ونتحدث معها . كل هذه أشياء جميلة . وفي رأيي أن من ضمن الأخطاء التي يرتكبها بعض المفكرين والكتّاب في مناقشة الشرّ الذي يمثله الاستعمار هو أنهم يهملون كون أغلب جزئيات هذا الشرّ جذاباً . وهذه هي الصعوبة . فنحن كنّا قد انسقنا أولا وراء هذه الجاذبية . . لكننا كنا ، باستمرار ، نقارن بين هذا . كان في نفوسنا هاجس خفيّ يذكرنا بأن هذا ليس لنا أولا . . فهؤلاء الناس اللطيفون الذين نقابلهم ونتحدث معهم يمثلون ، في نهاية الأمر ، شراً بالنسبة لنا .

ثم بدأنا نكتشف جذورنا . وأعتقد أن من بين الأشياء المهمة جداً في بُعدنا عن مجتمعنا ، بالنسبة لهذه الأجيال ، أننا بدأنا عن طريق الغربة ، الروحية والعقلية ، (وقد أشرتُ إلى هذا في « موسم الهجرة إلى الشمال ») . . بدأنا نكتشف جذورنا ، وبدأنا بمرحلة صعبة من العودة إلى شيء فقدناه . . هذا الشيء قد لا يكون جذاباً . . وهذه أيضاً مشكلة ثانية : فنحن نفترض أحياناً أن الشيء الذي سوف نعود إليه أكثر جاذبية . لا . . فهذا الشيء لا يلزم أن يكون جذاباً . . كل ما يميزه هو أنه ملكنا نحن . وهذه هي القضية كلها .

ـ ومن هنا كانت عودتك إلى السودان حين أردت أن تكتب ؟ فقد عدت إليه كمناخ ، نفسي وروحي . فهل كانت حياتك في الغرب ، وعلاقتك به على هذا النحو الذي تتحدث به عنه هي السبب في هذه « العودة » إلى الجذور ؟

ـ كان الحافز خليطاً من أشياء : الرغبة في التعبير . الرغبة في الاشتراك في الحوار الدائر في المنطقة العربية . . والمنطقة العربية مكان مميّز على وجه الأرض ، كما أرى . فأنا أعتقد أن الانسان العربي إنسان مميّز بشكل ما ، بكل نقائصه وحسناته . . إنسان جدير بأن ينتمي إليه الانسان . لو كان الواحد منا إنكليزياً أو فرنسياً لما كانت لديه مثل هذه الرغبة ، لأن تلك المجتمعات قد حلّت الكثير من مشاكلها . . ومشاكلها الآن هي مشاكل الرفاهية وليست مشاكل الندرة . لكن أن يكون الانسان جزءاً من بيئة فيها الكثير من الأشياء المحببة ، يريد أن يساهم فيها بشكل ما ، فذلك لأن الانسان ليس صانعاً ، ولا مزارعاً ، ولا عاملاً ، وليست لديه أية فائدة يقدمها . . فوجد عنده قلماً ، وأصبح يسهم بهذه الوسيلة .

بعد هذا تأتي التجارب وحصيلة الأفكار والمشاهدات والبيئات التي درسها الانسان وعايشها .

ـ لكن السؤال يبقى مطروحاً حول دوافع الكتابة بالصيغة التي عبّرت بها . فهل أردت أن تقدم « الصورة البديل » ، أم انك أردت « محاورة » هذه الصورة البديل لتصل بها إلى مستوى الحياة والتفكير الذي عرفت ، والذي تريد ؟

ـ في رواية « عرس الزين » أردت ، مثلاً ، أن أحتفي ببيئة عرفتها وأحببتها ، وأنا منتمٍ إليها ، وما أزال أنتمي إليها بخيالي ـ ولو أني قد ابتعدت عنها جسدياً ـ أردت أن أحتفي بهذه البيئة . . أن أقول . . وأن أضع على الورق إحتفائي بهذه البيئة وحبي لها . .

هذا أولا . . وثانياً ، أردتُ ، كما قلت ، وبحسب تعبيرك ، أن أتحاور مع « البديل » دون أن أزعم بأنني قدّمتُ بديلاً ـ فهذا زعم كبير ـ لكن هناك إحساسات بما هو ممكن . . بما هو محتمل التحقيق بسهولة . وإذا كان هناك من نَظَرَ فوجدَ مقارنة أو تضاداً بين هذه البيئة وبين ما هو موجود في الواقع ،

وما يحلم به . . فأنا سعيد بهذا . إذا كان هناك من قرأها وشعر بلذّة ، واستلطف بعض الشخصيات ، فأنا سعيد بهذا أيضاً . .

ـ أنت دائماً تقدّم صورتين أو أكثر لتلك الحياة . دائماً تزجّ هذه الصور والشخصيات في أزمات وصراعات . تقدم الشرق والغرب . . التقدم والتخلف . . الجنس والتباين في الموقف منه والنظر إليه . فهل لي أن أسأل عن « الأساس الفكري » المفترض لهذه الجدلية التي تقيمها باستمرار في رواياتك ؟

ـ أولا ، أنا لا أعرف حقيقة مطلقة أستطيع أن أدعو الناس إليها . بعض الناس ـ وهم في رأيي مخطئون ـ يقفون وينادون بحقيقة يظنون أنفسهم قد اكتشفوها . . وهي حقيقة مطلقة لا توجد حقيقة غيرها . هؤلاء الناس هم المتزمّتون . وأنا لا أكره في حياتي شيئاً كالتزمت . . لأنّ أي واقع له جوانب كثيرة . ثم ان الواقع نفسه يصعب تحديده . حين تسمع من يقول لك : « أنا أكتب من الواقع » فهو ، كما أعتقد ، لا يعرف تماماً ما يقول . . فهل هو يعني الواقع الفلسفي ، أم الواقع الاقتصادي ، أم التاريخي ؟ هل هو يعرف واقع نفسه في اللحظة التي يتحدث فيها ؟ كل إنسان يقول بوجود حقيقة لديه ولا حقيقة غيرها هو إنسان متزمت . وأعتقد أن من المشاكل في الحوار السياسي في العالم العربي أننا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الناس كل واحد فيها يزعم أنه اكتشف الحل . بينما الحلّ معقد وطويل ، وليس مقصوراً على واحد بذاته . . إنما كل واحد له مساهمته فيه .

يخيّل إليّ أننا لو عرفنا هذه الحقيقة فسنوفر على أنفسنا الكثير من المشاكل . . الكثير من الطاقة المهدرة والوقت الضائع . لكنّ ، هناك تصارع عقائدي رهيب ، لأن الناس متزمّتون .

أنا أقدّم صوراً متناقضة لأنني أنظر من زوايا كثيرة للوضع المحدد ، وحتى للشخصية الواحدة . . أترك الناس أحراراً في التقرير . ثم انني أريد أن أترك الحرية للناس لكي يساهموا . . فالقاريء مهم . . وفي عملية الابداع ينبغي أن يقوم القاريء بدور مهم ، لأن تصوراته وخيالاته وافتراضاته مهمة . .

مرات يأتيني مَنْ يقول لي شيئاً عن رواية من رواياتي لم أكن قد فكرتُ به من قبل . . فهو يلتفت إلى نقاط لم أكن قد إلتفت إليها . ساعتها اكتشف أن القاريء كان أكثر مني فهماً للعمل ، أنا كاتبه .

لماذا نتحاور بهذه اللهجة المحدودة الحاسمة ؟ إن الفكرة فكرة واحدة تطغى على عدد من الأفكار . . وأنا أؤمن بتعدّد الفِكَر . يمكن للانسان الواحد أن يعتقد بعدد من الأفكار المتناقضة ، ويربط بينها . . هذه الرابطة بين المتناقضات هي المفتاح ، لأنّ العالم العربي يعيش مشكلات صعبة : كيف نوحّده ؟ فهو عالم متنوع ومتعدّ . . كيف نوحّده إذا لم نؤمن باطار ينتظم عدداً من الأشياء التي تبدو متناقضة ؟ لا بدّ من إيجاد رابطة بينها .

ـ ومن هنا ما تعمد إليه في رواياتك حين تترك نهاياتها مفتوحة . هل تعتمد هذا الأسلوب لتضمّنه دعوتك للقاريء إلى الاسهام في تحديد المسار ؟

ـ هذا صحيح جداً ، لأن القاريء ، في نهاية الأمر ، هو الذي سيحدد المسار ، وليس الكاتب هو الذي يسير ويتابع كل فكرة من أفكاره ويتأكد بأنها قد نُفّذت . هناك مجموعة من البشر كل واحد منهم له وجهة نظر ، وله مبررات من حياته ومن علاقته بالكون ، فيقول ما يريد هو أيضاً . .

الكثير من الناس يفترض كون البعض لا يقرأ ولا يكتب أنهم جهلة . . أُميّون . . . وهم ، في هذا ، مخطئون ، لأن القليل من أجدادنا مَنْ كان يقرأ ويكتب ، ولكنهم ، في مفهوم الحياة ، كانوا أناساً متعلمين جداً . لماذا هذا الاحتقار للطرف الآخر ؛ سواء من الكتاب ، أو من المثقفين ، أو من الحكام ؟ لا بدّ من إحترام الطرف الآخر لأنه طرف في القضية ، بل هو الطرف الأكبر في القضية .

ـ على هذا الأساس ، هل تحسب للقاريء حسابه وأنت تقوم بعملية الكتابة ؟

ـ أعتقد ذلك . . وأرجو ذلك ، لأنني ربما أُخطيء أحياناً . . لكن هذا هو ما أُريده .

ـ دعنا ندخل في صميم عملية الكتابة . . فأسأل : كيف تكتب ؟

ـ الفكرة تخطر للانسان وتعيش معه . هذا ما يحدث لي : تأتيني فكرة . . ربما أنساها ، وقد تعود إليّ بصورة أُخرى . في العادة أنا أُسوِّف عملية الكتابة ، لأنني لا أزعم حبّ الكتابة . . فحين أكتب أتحوّل إلى مخلوق آخر . . وهذا ما يفسد عليّ عيشي مدّة من الزمن . أنا أُفضل أن أعيش حياة عادية . . فإذا ابتعدت عن حياتي العادية وبدأت أكتب فإن نظام حياتي يتغير : يتغيّر الروتين الذي اعتدتُ عليه في حياتي اليومية . علاقة الانسان بالناس تصعب قليلاً . . على أيّة حال ، فأنا أُسوّف في عملية الكتابة قدر الامكان . . . ثم تأتي لحظة ، لسبب ما أُحسّ معها بالرغبة في الكتابة . وعادةً حين أبدأ الكتابة أستمرّ . الزمن هو المشكلة بالنسبة إليّ . لو جلستُ في مكان مدة شهرين ، وكانت الرغبةِ في الكتابة قد بدأت عندي ، وشرعت بها فعلاً ، فإنني استمرّ ، في الغالب ، إلى أن ينتهي العمل .

ـ هل تلجأ إلى وسائل مساعدة حين تكتب ، زيادة على ما هي عليه في حياتك العادية : الموسيقى مثلاً ، التدخين ، تناول المنبّهات . . الخ ؟

ـ إنّ المنبّهات تساعد (المنبهات الحلال وليس المنبهات الحرام) ، لأنني أرى أن الكاتب يجب أن يكتب وهو مستيقظ ـ وهذا يسري على جميع المبدعين ـ يجب أن لا يكون تحت تأثير أي مخدّر ، لأنّ هذا ينتج فناً سيئاً . قد يبدو له أنه جميل لأنّ الانسياب فيه أكثر . .

كل ما أفعله أنا أثناء الكتابة هو التدخين . . وأُحبّ أن استأنس بأصوات أطفالي من بعيد ، على أن لا يكونوا معي . . أسمع أصواتهم دون أن تشغلني . . أو أسمع موسيقى من نوع ما ، بحيث لا تغرق الذات إغراقاً تاماً . هذا يؤنس وحشتي . .

لكن الكتابة ، في حقيقتها ، عملية موحشة ـ وأنت تعرف ذلك . لا أعتقد أن في الدنيا ما هو أكثر وحشة من العملية الابداعية ، والكتابة منها بالذات ، لأن للرسام وسائل أُخرى : هناك الكانفس . . الألوان . . والريشة . . أي أن هناك ميكانيكية يتعامل بها . والنحات كذلك . أما

الكاتب فليس لديه شيء من هذه الآلية إطلاقاً ، كمن يتعامل مع الفراغ .

يراودني باستمرار أثناء الكتابة الشعور بما يسمى هذه الأيام « الاحساس باللاجدوى » . . وأتساءل : ما الفائدة ؟ ثم ماذا ؟ هل سنغير الكون ؟ إلى آخر هذه الأسئلة . هذا الاحساس في ذهني دائماً . . وبدأت أرى أنه من الأفضل للانسان أن يعمل شيئاً آخر . .

لكن ، من جانب آخر : الكتابة بالنسبة لي هي التغلب على صعوبات نفسية . . . هي عبارة عن تخطٍ لكل هذه العقبات . والعمل يأتي نتيجة لهذا .

ـ وكيف تكون حالتك أثناء الكتابة ، هل تكون هادئة ، أم قلقة ، متوترة ؟

ـ فعلاً أكون قلقاً ومتوتراً . . ودائماً أحس قبل الشروع بالكتابة بتعب . . باحساس شديد بالارهاق ، كأنّ الدنيا كلّها نزلت على كاهلي . .

لكن هذا يزول في لحظات الكتابة . وأنا أعلم أن الانسان يستسلم أحياناً لهذا الشعور بالارهاق ، فيهرب من الكتابة . أما أنا ، فقد تعودت على هذا . .

ـ كيف كتبت « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟ أريد التعرف على الحالة ، والكيفية التي كتبتها بها . حبذا لو نتتبعها بجميع خطواتها .

ـ بدأت بـ « موسم الهجرة . . . » في جنوب فرنسا ، في قرية صغيرة بالقرب من مدينة « كان » تُدعى « لابوكا » ، العام ١٩٦٠ أو ١٩٦٢ (لم أعد أذكر !) . . المهم أنها كانت فترة موحية بالنسبة لي ، لسبب ما ، لا أدري هل هو طقس جنوب فرنسا ، أم هو سبب آخر . أنهيتُ الثلث الأخير من « عرس الزين » ، ثم ، وفي نفس واحد ، لم أتوقف إطلاقاً . . وقد كانت الفكرة ـ فكرة « موسم الهجرة . . . » ـ في ذهني من زمن . . كتبتُ ما يعادل الثلث منها في هذه القرية ، ثم توقفتُ عن الكتابة فيها قرابة أربع سنوات في لندن ، لأنني وصلتُ فيها إلى طريق مسدود . .

خلال فترة التوقف هذه بدأت أقرأ كثيراً عن الفترة التاريخية الواقعة ما بين الحربين (انكلترا . قضايا القتل . المحاكمات . . وأشياء من هذا النوع) . . ثم بعد أربع سنوات كتبت الثلثين الأخيرين منها في حوالي الشهر . فالعملية كلّها ، ككتابة ، لم تأخذ مني أكثر من شهرين . . لكن ما بينهما هناك حوالي الأربع سنوات .

ـ وهل كنت خلال هذه السنوات الأربع تفكر بهذه الرواية ؟ بمجرى أحداثها ؟ بالنهاية التي ستضعها لها ؟

ـ باستمرار . لم يمرّ يوم في حياتي لم أفكر بها . . وهذا هو العذاب الحقيقي : أن تكون مهووساً بشيء مدة أربع سنوات . كنت أفكر باستمرار ، كيف أحلّ هذه القضية أو تلك . .

مثلاً ، كان في ذهني أن أكتب محاكمة مصطفى سعيد . . أن تكون محاكمة وثائقية . وفعلاً قرأت كثيراً حول الموضوع ، وزرت المحكمة . ولكن فجأة خطر لي أن هذا لا ضرورة له . فكل ما قرأته وما عملته لم آخذ منه إلّا بضع جمل ، يقولها القاضي أو المحامي ، أو سواهما . لكنني ، باستمرار ، كنت أفكر بالمشكلة الفنية . فالقضية أصبحت فنية : المادة موجودة ، الشخصيات معروفة ، مجرى الأحداث واضح إلى حدّ ما . . لكن المسألة كانت : كيف تضعها جميعاً في سياق روائي .

ـ وهل حصلت تغييرات جوهرّية في ما خططت له أن يكون ، وبين ما تحقق فعلاً ؟

ـ أعتقد ذلك . لقد حصلت تغييرات جوهرية في شخصيات لم أكن قد فكرتُ بها . مثلاً : شخصية « بنت مجذوب » في القرية ، مع أنها كانت موجودة من أول الرواية ، إلّا أن الدور الذي لعبته لم أكن قد وضعتُ حسابه . ثم ان الأحداث أخذت مجرىً أكثر عنفاً مما كنت أريد لها . منظر القتل في القرية ـ وهو ، في رأيي ، أبشع شيء في الرواية ـ الناس يأخذون عليَّ استخدامي بعض الكلمات التي فيها شيء من البذاءة . . وهي بذاءات معروفة على امتداد الأدب العربي . البذاءة الحقيقية في هذه الرواية هو المنظر الذي قتلت فيه حسني بنت محمود وَدْ الريس ، وقتلت نفسها . هذه بشاعة لم أكن قد تخيلتها أبداً . . أن أصل إلى هذه الدرجة من العنف في التعبير .

ـ إذن ، أنت ترسم ، أحياناً ، مسارات معينة لشخصياتك الروائية ، وأثناء عملية الكتابة تجدها قد أفلتت من هذا المسار ، وتمرّدتْ عليك ؟

ـ صحيح . . بل ان من الأشياء الممتعة ، كما يخيّل إليّ ، في العملية الابداعية على وجه العموم هي هذه الأشياء التي لم تكن في الحسبان . وأظنّ أن الكاتب العاقل عليه أن يستسلم إلى هذا الصوت . أحياناً يكون هناك صوت خفيّ معارض لصوتك العالي . في الغالب ، إذا استسلم المبدع لهذا التيار ، يجد أن العقل الباطن يكون قد حلّ المشكلة . وفي كثير من الأحيان أكون مدركاً أن ما كتبته قد وصل إلى طريق مسدود . . ويكون من الواضح أن عقلك يريد لك أن تسير مساراً آخر ، فأقطعه ، وأحاول من جديد ، لأجد الطريق قد انفتح بطريقة أخرى .

ـ من خلال تجربتك أنت في هذا المجال ، هل تستطيع أن تقول لي : كيف يحصل هذا ؟

ـ هذه قضية طويلة . . قضية الابداع . . عملية الخلق عموماً ، والأشياء الغامضة فيها . وهناك نظريات كثيرة في هذا المجال .

لا أعرف شيئاً عن هذا . . إن فيه جزءاً غامضاً . أحياناً تأتي جمل جاهزة . أحياناً تأتيني الجمل الجاهزة ، وتكون جملاً جميلة . لماذا جاءت هكذا ؟ من أين ؟ شخصية تظهر فجأة على السطح ، من مكان ما . . هل هي ذكريات قديمة ؟ ذكريات جماعية ، على طريقة « يونغ » ؟ حقيقة ، لا أدري كيف يحصل هذا . .

ـ الملاحظ أن « موسم الهجرة إلى الشمال » كانت هي التألّق الكبير في حياتك الابداعية . الكثيرون حين قرأوا « مريود » مثلاً قالوا عنها انها أقلّ ابداعاً من « موسم الهجرة . . . » . فهل ترى أن هذه الرواية جاءت شيئاً طبيعياً في سياق تطورك الفني ، أم أنها فعلاً كانت إلتماعة ، كما حصل في حياة عديد من الكتاب والمبدعين المعروفين في العالم ، والذين غالباً ما يُعرفون بعمل واحد من بين جميع أعمالهم ؟ فهل تُحسّ انك فعلاً أبدعت عملاً كبيراً ، ولم تستطع تخطيه في ما كتبته من بعد ؟

ـ ولكن هذا شيء على كل كاتب أن يقبله . .

أنا ، طبعاً ، لا أقبل الرأي الذي يرى أن ما كتبته فيما بعد ، على علاّته ، أقلّ أهمية من « موسم الهجرة إلى الشمال » . هذه الرواية ، كما تبدو لي ، فيها ، أولا ، عناصر الاثارة . . وهي ليست عملاً طويلاً جداً ، إنما هو مختصر ومركز . ثم انها جاءت في فترة معينة من تاريخ الأمة العربية . . . فقد نشرت العام ١٩٦٦ ، واكتسبت شهرتها بعد العام ١٩٦٧ . . بعد الهزيمة العربية . . وبعد المشاكل التي عاشتها الأمة العربية .

الذي لاحظته عندما كنت في بيروت مؤخراً (نيسان ١٩٨٠) أن الشباب هناك بدأوا لتوّهم يتذوقون هذه الرواية ، لأنهم بدأوا يدخلون في عالم من الصراعات . . عالم مهزوم . كان الاحساس السائد في لبنان هو أن كل شيء على ما يرام . أما الآن فإن الأمر قد تغيّر . وهكذا بدأوا يتحسسون هذه الرواية ، لأنها أصبحت تعني شيئاً بالنسبة لهم .

هذا كلّه يسعدني جداً ككاتب . لكن من العام ١٩٦٧ حتى الآن كم سنة مرّت ؟ ثلاث عشرة سنة . لا بدّ أن للانسان شيئاً آخر يقوله . وأنا أعتقد أن « بندر شاه » ـ وهو عمل لم يكتمل بعد ـ فيه أشياء جديدة بالاهتمام .

النقاد العرب ـ وهم على الرأس والعين ، وليس لديَّ سبب يجعلني أشكو منهم لأنهم كانوا لطفاء معي على وجه العموم ـ هم أناس كسالى في أحيان كثيرة ، لا يتعبون أنفسهم . إنهم يعترضون مثلاً على وجود اللهجة السودانية في هذه الرواية ، وهم لا يريدون أن يتعبوا أنفسهم في قراءتها . ليست هناك عامية تقف بيني وبين فهم أي عمل ابداعي عربي .

وقد تجد من يقول لك : لماذا تركت الأسلوب الذي اتبعته في « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟

إنّ هذه ليست القضية التي على الناقد أن يصرف وقته وجهده لها . المفروض بالناقد أن يكون جسراً بين الكاتب والقارىء ، فيحاول أن يشرحه . . يفسّره ، ويقدم العمل ليساعد على فهمه عموماً . .

ـ من جانب آخر ، هل يضايقك هذا ؟

ـ إنه لا يضايقني بمعنى الغضب .

ـ هل كانت المؤثرات الاجتماعية أكبر أم المؤثرات الثقافية في انعكاسها في عملك الابداعي ؟

ـ لم أفكر بعمق في هذه القضية . . لكنني أفكر الآن بصوت مسموع : في البداية ربما كانت المؤثرات الثقافية . وبمرور الزمن تصبح المؤثرات الاجتماعية والبيئية هي الأهم .

(بغـداد)

عودة ديك الجن إلى الأرض

محمد علي شمس الدين

حين أحثو من التراب والحلم شيئاً على صورتي
وأتركها فوق تلٍّ من الريح تبكي
وتندب أحوالها
سأرفع من بنفسجة الدم شاهدةً فوق قبري
وأجعلها سبباً لاقتراب الحنينْ .
أقول لكم أيها الواقفون على حفرة للوداع
أقول لكم يا صدى وحشتي
أنظروا :
إن روحي مشرّدةٌ
ودمي لا يضيء الفراغْ

* * * *

ضائعاً حيثما ضيّعوني
جائعاً
حيث تعرى الفصولْ
أقول لهذا القميص الشتائي :
كن رايتي في فراغ الحقولْ
فالسواقي معبّأةٌ
ودمي فائر كالنواعير عند اشتداد السيولْ
كتبوا فوق جبّانة العاشقين : « انتهى . . . »
لكي يمنعوني / فأقبلتُ
بي لوعة الشهداءْ
وشيء هو الصمت يقرع هذا الخواءْ
وها انني أستفزّ عداوتهم
لكي أستفزّ محبتهم . . .
أنا قاسم الرعد بين الدماءْ
سأكسر في الأرض ميزانها
وأطلق في السهل وعْل البكاءْ
وكي أستردّ من الشمس عدّاد قلبي
سيلزم أن أستردّ الفضاءْ
وأن أضبط الدمع في نبعه الأزليّ الذي لا يزولْ
فالسواقي معبّأةٌ
ودمي فائر كالنواعير عند اشتداد السيول
قلت للغيم فوق الروابي : احتضنّي
قلت للغيم يا أبتاهُ احتضن غربتي
قلت للغيم شُدّ المراسي ولا تنتشرْ

ليس لي ساعة
لي من الوقت أن أنتظرْ
حيث تعرى الثواني
حيث لا تكتسي الروح إلا بأوجاعها
ليس لي ساعة
لي من الساعة العقربانِ
حيث وجهي كبدر الزوالْ
ليس لي طالع
إن برجي هو السُمُّ
كأسك يا سيدي
كأسك يا أعذب الأصدقاءْ .

* * *

شربنا
سكبنا على الجرح شيئاً
سكبنا على الأقحوانة نصف النبيذ
سكبنا على جسد طاهر خمرة الله
ودرنا
تدور على خطونا الكائناتُ
ويحتضن الشيء أضداده :
الطفل والساعة
الذئب والمرأة النائمهْ
وها أنتِ نائمة بين قلبي وبين الجدارْ
دائماً تبرد الكلمات على قدميكِ
دائماً تبرد أطراف هذا الإله الجميلْ
دائماً يسبح القلب في دمه الحجريّ ولا تصلين
هذه سريرتكِ الأبديّة
وجهاكِ
عينك الخرزيّة في طوطمٍ
جالسٍ
تحت
وجه
القتيل .
. . . .
. . . .
تنامينَ ـ نامي :

هذا حدائي فوق سريرك :
حين أعاني مرض الصحو
وتزهو أعصابي
حين أداري التعب الواضح
وأعاني طيران العقل الكابي
وهبوط الروح العمياء
أهوي
في ناري طفولتكِ الزرقاءْ
وأدور فأضرب فوق الدفّ جناحي
صعلوكاً أبحث عمن يشعل أطراف دمي
كي أحرس طفل النوم النائمْ .
أوقفت الزهرة في شفتيكِ
وأعددت الكأس المزدوجهْ
آتيك إذا اعتكر النجم
وصار مزاجي ليليا
بهدوء أجرح قلبي
أتركه يقطر قطرته الأولى
فوق الزهرةِ
بين الكأسين .
تبتلّ الزهرة
تبقى شفتي فارغةً
وأنا أجلس مبتعداً
. . . .
. . . .
ـ : مَنْ هناك ؟
صاحب هذا البكاء المبكرّ ؟
من العابر المستريب ؟
ـ هذا أنا
لا أحد
لا أحد
أتعرف قبر سيّدتي ؟
قبر « نسرين » في طرف التلّ ؟
ـ إنها في سرير من الورد
نائمة منذ ألف من السنواتْ
على كتف النهر
تحرسها سبعة من ذئاب الفلاةْ

ولا تستقيم الطريق إلى دارها
فمن أنت يا عابر الليل
من أنت ؟
ـ : أنا ؟
لا أحد
لا أحد
ولكنْ :
أما زال في قلبها وردة للأمان ؟
ـ إن في قلبها شوكة
يقال لها شوكة الحب
ـ : وهل شفتاها على زهرة السر معقودتان ؟
ـ : تفتح أكمامها مرّةً
ثم تنسى .
ـ : وهل طار من دمها
الطائر الذهبي الأليف ؟
ـ : إنه حائم في فراغ الحقولْ
لم تبخّره شمس فُينسى
ولا شربته المزارع حتى يزولْ
ـ : وهل نحرها نازف بالجراح الصغيرة ؟
ـ : ثّم بعض النجومْ
. . . .
. . . .
عرفتُك يا عابر الليل
عرفتُك
أنت عبد السلام إذن ! !
ـ أنا ؟
لا أحد
لا أحد
مات عبد السلام
ـ : عرفتُك يا عابر الليل
تقدّم
وخذ صدرها
لتسمع نبض النجوم
تقدّم أيها العابر المستريب
ولامس غرابة أحلامها .

* * *

تنامين ـ نامي
مطهرة أنت بين النساءِ
مطهّرة أنت دوني
وفي ظلمتي
مطهّرة في الضباب العظيم
ولكنني ظامىء للدم الآدميّ
إلى خمرةٍ في خوابي الجحيمْ
فمن واقفٌ في مدى شهوتي
كالحصان القديم ؟
شهوتي كالحصانِ
وأنتِ ممهدة كالمراعي
وأنا جائع ويتيمْ
يلمع العشبُ فوق سرّتكِ الأنثويّة كالسيف
سأرعى إذنْ كل هذا الحشيش الربيعيّ
مثل جرثومة

أفتُك بالأصغر الأصغر المنتهي من رذاذ النساءْ
ومن زغب الصدر والفخذ تحت الرداءْ
وأشرب ما يترك الزغب المشتهى من حنين المساءْ
أنا طائر الجنّ
ديك
إله
وثور بقرنين منتصبين
ونار مؤججة في الجسد
أنقر النهدَ
أدميه
أرفع رأسي إلى الله
أسأله : مَنْ أنا ؟
أحبّكِ
لا شيء يعلو جناحي
وعرفي كتاج الملوك
وحين تقاسمين الجنّ أفراحها
أنثني
ثم آتيكِ منطفئاً
لتشعلني نارك الأزليّة حتى الأبد
سأهذي
وأعطيكِ عقلي
منطق الحكماء الرصين
وأمنحكِ المتعة اللغويّة
أسميّكِ « نسرين » أو « لوثة العاشقين » .
أراكِ وأنسى
وأترك للهذيان الكلامْ
أنا ببغاء الكلامْ
أنا الببغاءُ . .
. . . . الـ . . بـ . . غـ . . اءُ . . البـ . .
غـ . . ا . . ءُ
قتلتكِ ـ إني ـ قتلتكِ ـ إني ـ أحبّكِ

موتي إلى آخر الحب
موتي إلى آخر الموت أو
أوّل الحب
كوني ذبابة عقلي
فراشته الطائشه
وادخلي في دوائر ضوئي
أنا الهذيان . .
. . . الـ . . ذ . . يان . . الـ . . ذ . .
يـ . . ا . . نْ
لم يعد ممكناً أن أرى
في سكون البحيرات شيئاً
سوى الهذيان . . الـ . . هـ . . ذيان . . .
الهذيانْ . . . .
اكشفي لون عينيكِ لي
وفي أيّما زمنٍ حائرٍ يخفق الطائران
وانظري في عذابي
هذه الروح مثقوبة مثل ناي المغنّي
إن روحي مشرّدة تحت سبعين ألفاً من
السنوات
أنا = سبعون ألفاً من العاشقين
أقبلوا يندبون
أنت = سيّدتي ومسيحي
كربلاء التي طاف ميزانها في شتاءات قمْ
وقلبي الذي سوف أقطفه عنوةً في المساء
كتفّاحة بشريّة
وكأسي التي حين أشطرها
أرى وجهكِ المصطفى
وأبصر ما حيّر العقلاء وحيّرني :
زمناً مظلماً
تنامين فيه **مجلوّةً**
تحت سقفٍ خفيض من النار
أو من لظى الأرجوان
تنامين هادئةً
وحولكِ تضطرب الكائنات
وعيناكِ في نصف إغماضةٍ
كسرّين يقتربانْ
واتيك فى ليلةٍ
دونما قمرٍ أو رقيب
فألمس نهديكِ
حتى أحرّك شهوتكِ المبهمةْ
وأدخل منتشراً في الخلايا
بطيئاً

كجرثومة مغرمه
ألمس الأنف
والنقطة المستقرّة في طرف العَين
والإبط عند انحناءتِهِ
القمر
الأسود
الحلمة
خرز الظهر
ما تحته
الهيل في الغابة المظلمه
ألمس الروح في عمقها
(فأدرك ما سبب الشعر والموت)

وأضرب أوتارك الجسدية ضرباً خفيفاً
فتستيقظ الأرض من نومها
ويلحقني الغثيان العظيم
أموت لسبعين ألفاً من السنوات
وأنهض كالثور محتشداً بالحنينْ
فأذرع سهلاً كبيراً كنفسي
أفتّش عمن يحرّضني
أو يشاركني فيكِ
حتى إذا جاء دور الذبابِ
(الذباب هم الآخرون)
وحوّم حولكِ طيف كثيف توهمت أسماءه
أصوّب قرني خفيفاً إلى النحر في شمسك المعتمه
وأرفع كأسي إلى الله
طافحةً من دم الجمجمه .
. . . .
. . . . .
شربنا
سكبنا على القبر شيئاً
سكبنا على الأقحوانة نصف النبيذ
سكبنا على جسدٍ طاهر خمرة الله
مطّهرة أنتِ بين النساء
مطهّرة أنت دوني
وفي خنجري :
أيها الخنجر المرصّع في القلب
أيتها الشوكة البنفسجية في اللحم الشفّاف
ويا أيها الندم الباطل الأبدي
إن دعواي ساقطة مثل كفّي
وهذا بكائي على شرفة في الفراغ :

(رأى نفسه هائماً
يزرب الدم من شفتيه ومن لحيته
هاشلاً في البراري
يقول :)
أجمل نبع في الأرض = الدمعة في العينْ
أجمل ساقية في الجسد = الشريانْ
أجمل طفلٍ = ينهض مقطوع القدمين
أجمل أنثى = عارية في حفرتها
أجمل أسماء الله = الخنجر
يا ألله
تصطكّ عظامي في الريح وتصفُر
كعظام حصان تركته القافلة العجلى
ينفق عند مسيل الماءْ
لو كان يقاربني الذئب العجلان لأوحش وحشته
لو أن غراباً أبصر وجهي
لتملكه الذعر وصفّق مبتعدا
أنذا أرحل نحو الدمن المهجورة
كفراشات الهذيان أطوف الهاويتين :
الحب ـ الموت
وأصغي للطيران :
طيران القلب الطائر
طيران الأحلام الزرقاء
طيران الأيام السهلة والساعات الجوفاء
طيران ثياب الأشجار
طيران فراشات الحمّى الذهبيّه
أجعل قلبي كأساً فوق المنضدة الخشبيّه
وحدي
في الذكرى والمرآة
كأساً

في
الموتِ
وأشربه
قلباً
ينبض
في
صندوق
زجاج
عيناً
تدمع
في
كف

الله .
. . . .
. . . .
سلاماً لسيّدتي
سلاماً لها في الضباب العظيمْ
سلاماً لها حيثما ضيّعتني
سلاماً لها في قرار الجحيمْ . .
. . . .
. . . .
. . .
يعود الربيع الذي عاد
يرتجف النسغ في الكائنات
ويمشي المحبون زوجين زوجين
أمشي وحيداً
وظلي يراقبني كالغرابْ
سائراً
طائراً
في الفضاء ـ الخرابْ .
من رآني أمدّ جناحي إلى الشرقِ
أقطع هذا المدى خلسةً
ثم أهوي على شجرة
وأنظر حولي
أرى النهر شيئاً سوى النهرِ
في الماء ورد مُسجّى
والنواعير تلصق أوجاعها
وحمص اكتست بالسواد
وأسأل :
هل يعرف الناس قبري ؟
فيأخذني من يدي شاهدان
يقولان : أنظرْ
فأبصر في القبر سيدة مثل زنبقة الماء
جالسة في انتظاري
وعارية في مهبّ الزمان
وقد مسّها البرد مساً خفيفاً
ونقّع في وجنتيها الندى قلبه
فأخلع ثوبي لأستر أقدامها
وفي السهل كبشان يقتتلان(*)

بيروت
١٩٧٨ ـ ٧٩ / ٨٠ .

(*) من مجموعة تصدر عن دار الآداب قريباً

الإشكال المنهجيّ لدراسة الأدب العربي المعاصر

د. سمير حجازي

ـ ١ ـ

إذا ألقينا نظرة على أهم الدراسات الأدبية التي ظهرت في السنوات العشر الأخيرة ، لاحظنا وجود ظاهرة ثقافية جديدة ، آخذة في التطور ، ينهض بها فرق من رجال الاجتماع ونقاد الأدب تتمثل في محاولتهم فتح ميدان العلوم الانسانية[١] على ميدان النقد الأدبي . ترى الفئة الأولى من هذا الفريق أن دراسة التغييرات الأدبية والفنية والفكرية يساهم في فهم طبيعة العلاقة بين التغيرات الثقافية ، وتغيرات البناء الاجتماعي[٢] وفي هذا الصدد نذكر مؤلف « التحليل الاجتماعي للأدب »[٣] ومؤلف « الفلاح في الرواية المصرية »[٤] كأمثلة تبين أحد جوانب هذا الاتجاه . أما الفئة الثانية ، فقد اضطرت أمام تطور العلوم بصفة عامة والانسانية بصفة خاصة إلى أن تتبنى وجهة النظر القائلة بأن وظيفة النقد هي التفسير الموضوعي[٥] للأثر الأدبي ، أي محاولة اكتشاف طبيعة العلاقة بين قوانينه الداخلية والخارجية ، ويمكن أن نجد في مؤلف « الأدب في عالم متغير »[٦] أو في مؤلف « القصة وصورة المجتمع المصري الحديث »[٧] أمثلة بارزة تعبر عن هذا الاتجاه .

والملاحظ على أغلب هذه الدراسات أنها قد توافرت فيها شروط الروح العلمية التي تساعد على النهوض بهذا الاتجاه حتى يصبح فرعاً من فروع العلوم الانسانية المعترف بها في الأوساط العلمية ، بعكس الأعمال التي تنقصها هذه الشروط وتحاول أن تقتحم الميدان ، فتقضي بهذا على أهم العناصر التي تساهم في تكوين تراثه العلمي ، نظراً لأن أصحابها غير مزودين بالمعرفة النظرية أو المنهجية التي يتطلبها البحث في هذا المجال ، نذكر منها على سبيل المثال مؤلف « مصر عند كتابها المعاصرين »[٨] أو دراسة « **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة** »[٩]

ـ ٢ ـ

سنحاول هنا أن نعرض أهم الأخطاء المنهجية أو النظرية الشائعة في مثل هذه الدراسات ، وسنجعل من دراسة « مقدمات في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة » مجالا لنقاشنا باعتبار أن هذه الأخيرة تعد أحدث ما كتب بالعربية في هذا المجال وسنحاول من جهة أخرى أن نلقي بعض الضوء على أهم المسائل الجديدة التي تتعلق بالأسس النظرية والمنهجية لعلم اجتماع الأدب ، منطلقين من جملة الآراء النظرية التي جاء بها لوسيان جولدمان (L. Goldmann) وأخيراً نحاول تطبيق هذه الأسس النظرية على الأدب العربي المعاصر .

في البداية نلاحظ أن دراسة « مقدمات في سوسيولوجيا الأدب بدأت دون نقطة انطلاق محددة ، ومضت تسجل العديد من الملاحظات المألوفة : توقف نجيب محفوظ عن العطاء للرواية العربية الحديثة ١٩٦٧[١٠] ، ظهور جيل جديد من الروائيين العرب تطلق عليهم الدراسة « جيل المأساة » و « الجحيم » و « التحدي للأنا والآخر » ، وأنه جيل « يتذكر » وأن أعماله الروائية تتسم باليأس و « التجربة ولحظة الحضور » الخ . . ، وبالكيفية نفسها واصلت الدراسة عملية القيام بتجميع لبعض مظاهر التغير التي طرأت على الشكل الروائي لهذا الجيل ، دون البحث عما وراء تلك الظواهر الأدبية ، أو كيفية حدوثها على نحو معين ، أو التقدم نحو البحث عن الأسباب الموضوعية التي كونت هذه الظواهر الأدبية . فمثلاً تقول الدراسة « روايتنا الجديدة لم تنظر إلى المائتي عام التي مضت في تاريخ الانسان العربي على أنها سنوات اليقظة القومية والتطور الاجتماعي ، وإنما نظرت إلى هذه الحقبة الطويلة على أنها كانت « فترة اختبار » لتخلفنا الحضاري المروع وتقاليدنا غير الديمقراطية في أسلوب الحكم . (. . .) ، وفي موضع آخر تقول « اليأس لدى الجيل الروائي الجديد لا يرادف العدمية ، ولا يقترب من أسوار الفوضوية الأوروبية . اليأس من الواقع هو دعوة إلى تغييره . فنياً تتحول هذه الدعوة إلى الهدم ، فالرواية لم تعد « حكاية طويلة » بطلها السرد الوصفي أو التحليلي ، ولم تعد « سيرة ذاتية » بطلها الاعتراف والذكريات ولم تعد قصة بطلها التاريخ للعائلات والأجيال . (. . .) . هكذا لم تتجاوز الدراسة حدود الظواهر الأدبية التي ينبغي على الباحث أن ينظمها في حدود دينامية معينة ، كما هو شائع في بحوث علم الاجتماع عامة والأدب خاصة .

والملاحظ من جهة أخرى أن الدراسة كانت استدلالية الطابع ، ينقصها التجربة التي كان من الضروري أن تقوّمها من حين لآخر ، وينقصها أيضاً الفروض ، التي توجه الباحث في عمله وتقوده نحو هدف معين يحاول تحقيقه ، ويجنبه الجهد الفكري الذي يبذل بدون تحقيق فائدة معينة . لعل هذا هو السبب الذي جعل الدراسة تخلو من النتائج ، فهكذا تنتهي دون الوصول بنا إلى ضفاف معينة حيث نراها تقول : ولا شك أن صدمة الجديد متوقعة ، ولكنها بالقطع تختلف عن صدمة الزيف القاتلة ، لصاحبها على أية حال ، وربما كانت « الحكاية » رغم التحرر الكامل في صياغتها ، ورغم ما أحرزته من تحولات جوهرية في بنائها من مرحلة « بداية ونهاية » إلى

مرحلة « بلا بداية وبلا نهاية » .

أما اللغة التي عولجت بها الدراسة فقد جاءت انشائية الطابع ، مثل هذه العبارات « بطلها منقوع في تربة المأساة حتى العنق » ، « وأقبلت الرواية الجديدة (. . .) وحملقت بعيون كاتبها وقارئها في قلب الواقع وأحشائه الدفينة » ، « ظهور وانطفاء بعض الشموع التي استحدث نورها كله في الأربعينات » ، « لم تعد هناك مسافة موضوعية بيننا وبين ما يجري ، لقد غرقنا في اليم ، ولا منقذ » إن استعمال مثل هذه العبارات أو مثل هذه الجمل في أي مجال من مجالات البحث ، يقوم بعملية تمييع للمعنى ، ويجعله غامضاً ، ويحصر وظيفة اللغة في الوصف والتسجيل ، وهذا عكس ما تطلبه لغة علم اجتماع الأدب ، التي تفسر وتعبر عن الظاهرة الأدبية في حدود أسس دينامية ، بواسطة عبارات وجمل دقيقة تعبر عن قصد الباحث بوضوح حين يعالج هذه القضايا المحددة ، هذا بالاضافة إلى ضرورة استعمال المصطلحات الشائعة في هذا المجال ، مثل « البطل المشكل » (Le héros Problématique) ، « رؤية العالم » (La Vision du monde) ، « البناء التعبيري » (La structure significative) ، « البناء الذهني » (La Structure mentale) الخ .

ويلاحظ أخيراً أن الدراسة توهم القارىء أنها مزوّدة بمعرفة الأصول النظرية والمنهجية لعلم اجتماع الأدب ، ذلك عن طريق الاشارة بين الحين والآخر في هامش البحث إلى عدد من المؤلفات الهامة لجولدمان كما جاء في ص ١٣٠ : حيث تذكر :

(Lucien Goldmann, pour une sociologie du Roman, Paris 1964).

يتابع في هذا العمل الأساسي فصل « الرواية الجديدة والواقع » (ص ٢٧٩ ـ ٣٢٤) حيث يعرض غولدمان ، للمرة الأولى ، مفهومه عن تداخل البنى غير الأدبية (اقتصادية ، اجتماعية) والبنى الفنية في صياغة الشكل « الجديد » للرواية . مثال آخر ص ١٣١ ، ص ١٤٠ ، ص ١٤٢ . بينما الظاهر لنا أن ذكر هذه المؤلفات ليس إلا من قبيل الديكور و« الحشو » ، بقصد اضفاء الطابع الأكاديمي على شكل البحث[١١] ، ودليل ذلك أن الدراسة محل التعليق لم تستفد قليلاً أو كثيراً من جملة الآراء الشائعة في هذا الميدان . ويظهر لنا هذا بشكل خاص حينما أغفلت الدراسة الاستعانة بأبسط المبادىء المنهجية : البدء بتحديد ظاهرة أدبية معينة ، وتكوين فكرة اجمالية عنها لدى الباحث ، ثم محاولة الخروج منها بفرض عامل يصلح كأساس لتفسير الظاهرة ، وأخيراً يحاول تحقيق هذا الفرض عن طريق التجربة . هذا إلى جانب إغفال أمر آخر لا يقل في أهميته عن الأول : إن الأسس النظرية التي تتضمنها نظرية جولدمان تنطلق أساساً من البحث في مدى التشابه بين البناء الأيديولوجي لجماعة اجتماعية معينة والبناء الفكري في الأثر الأدبي[١٢] .

بناء على هذا ننتهي إلى حقيقة مؤداها : ان هذه الدراسة أو أمثالها لا يمكن أن تنسب إلى هذا الفرع من فروع علم الاجتماع ، حتى إذا ادعى البعض أن القصد منها التمهيد أو التقديم لدراسات أخرى لاحقة فإن هذه الدعوى ليست إلا مظهراً من مظاهر الجهل بأبسط قواعد البحث العلمي سواء في هذا المجال أو في غيره ، لأن هذا النوع من الدراسات يخضع أيضاً لمجموعة من القواعد المنهجية : تحديد ظاهرة ثقافية معينة ، ثم طرح عدد من التساؤلات عن الأسباب والعوامل التي شكلتها ثم محاولة اعطاء اجابات مؤقتة في شكل فروض معينة ، ليأتي فيها بعد باحث آخر يحاول تحقيقها عن طريق التجربة .

ـ ٣ ـ

إن البحث في مسألة العلاقة بين الخصائص العامة لبنية اجتماعية معينة ، وبنية الأثر الأدبي تُعدّ القضية الجوهرية التي تشغل اهتمام علم اجتماع الأدب اليوم ، وعلى هذا الأساس لم يعد ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه يعكس درجة معينة من الوعي الجماعي على الفرد المبدِع ، وأن هذا الأخير يقوم بعكس هذا الوعي بكيفية معينة . إن الحياة الاجتماعية في حقيقة أمرها تبدو كبنيان مجمل في حالة معينة من الترابط ، وإن الفرد لا بد أن يكون مندمجاً داخل هذا البنيان ، ونتيجة لهذا فإن وعيه يمثل جزءاً من الوعي الجماعي[١٣] .

في البداية يجب أن ننطلق من الفرض القائل بأن عملية الابداع الأدبي تعد رمزاً للحياة الاجتماعية بكل أبعادها ، لأن هذا المنطلق يقود الدارس نحو البحث في مسألة التشابه القائم بين بنية اجتماعية معينة ، وبناء الأثر الأدبي . ولتحقيق هذا الفرض يجب القيام بعدة خطوات منهجية معينة ، يوضحها لنا جولدمان في مؤلفه « بحوث ديالكتيكية » (Recherches Dialectiques)[١٤] وبالتحديد في الجزء الأول الذي يتناول فيه موضوع « المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب »

(Matérialisme Dialectique et Histoire de la Littérature)

وموضوع « مفهوم البناء التعبيري في تاريخ الثقافة »

(Le concept de structure significative en histoire de la culture)

في مطلع هذه الدراسة ، يذهب جولدمان إلى أن الأدب والفلسفة يعبران عن رؤية متماسكة للعالم ، وأن رؤية العالم هذه تعد ظاهرة اجتماعية لا فردية ، وأنها تبدو كمشهد غير متناقض عناصره تبدو في حالة ترابط وثيق . ورؤية العالم هذه تعتبر نظاماً للفكر يفرض نفسه على فئة معينة من الناس تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة ، وهو ما نطلق عليه مصطلح « طبقة اجتماعية » . وبناء على هذا ، فإن محاولة الناقد أو الباحث القيام بتفسير للأثر الأدبي على ضوء الحياة الشخصية للمؤلف أو وصف بيئته الخاصة تعد محاولة عديمة الجدوى . لأنه من الصعب أن نتصور وجود فرد معين غير مندمج في بنية اجتماعية معينة . لذلك فإن القضية الأساسية الواجب بحثها هي قضية العلاقة بين بناء الأثر الأدبي من ناحية ورؤية العالم المتعلقة ببعض الطبقات الاجتماعية من ناحية أخرى . لذلك لا يجب على الناقد أو الباحث في هذا المجال أن يهتم بالمقاصد الخاصة التي تعتري وجدان المؤلف .

أما بخصوص التوطئات التي تكتب من قبل المؤلف في بعض الأحيان فلا يجب إهمالها بل يجب البحث لها عن وظيفة معينة في ميدان الأثر الأدبي نفسه . إن تصور الباحث أو الناقد أن المؤلف يستطيع أحياناً أن يفسر أثره الأدبي ليس صحيحاً على اطلاقه ، لأنه يجوز أن يرشد الباحث إلى حقيقة ◀

معينة كما يجوز أن يضلّله . نتيجة لهذا يجب أن نميز هنا بين الدلالة الذاتية للأثر (Signification subjective) والدلالة الموضوعية (Signification objective) فالأول يهتم بتحليل أنماط الشعور واللاشعور عند المؤلف ، وهذا النوع من الدراسة ينطلق أساساً من الفرض الذي يعتبر الأثر الأدبي مجرد سلوك اجتماعي (Action sociale) . أما التفسير الموضوعي للأثر - وهو الذي يهمنا هنا - فينهض على فكرة جوهرية مؤداها : أن الأثر الأدبي يتضمن في داخله مجموعة من العلاقات المنطقية الخاصة ، كما هو الحال بالنسبة لأشخاص الرواية أو المسرحية ، أو القصة . وهذه العلاقات المنطقية هي التي تجعلنا نفهم ونفسر تصرفات الأشخاص وفق أجزائها الواحدة بانتسابها إلى البناء الكلي للأثر الأدبي .

فالأثر الأدبي ، حسب هذا المفهوم ، يبدو كنمط بنائي له وحدة عضوية معينة ، لهذا نجد أن بناء الأثر يشغل مكاناً هاماً في الدراسة . فجولدمان نفسه يرى بأنه كلما كان بناء الأثر يتميز بوحدته العضوية ، وعلاقاته المنطقية المتماسكة كلما دل ذلك على عبقرية الكاتب ، وكلما استطاع هذا الأخير ادراك مكونات عناصر البناء الضرورية لعصره ، كلما دل ذلك على معايشته لعصره ، وحساسيته الخاصة تجاه التحولات والتطورات التاريخية والاجتماعية .

إن هذا المفهوم يتطلب من الباحث أن يوجه اهتمامه الرئيسي نحو بناء الأثر ومنطقه الداخلي الخاص ، ويبين لنا خصائص هذا التماسك من ناحية ، ويكشف لنا عن طبيعة العلاقة بينه ، وبين الواقع التاريخي والاجتماعي من ناحية أخرى ، معتمداً في ذلك على المنهج البنائي الدينامي .

إن الآثار الأدبية العظيمة - حسب وجهة نظر جولدمان - هي وحدها التي تتميز بوحدة تماسكها الداخلي ، واحتوائها على مجموعة علاقات ضرورية تتألف من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون ، وبناء على هذا فإن الباحث الذي يوجه اهتمامه على أحد عناصر الأثر دون مراعاة مجموعة العناصر التي تكون أجزاءه يعد اتجاهاً معيباً لأنه يقضي على وحدة البناء والتماسك الداخلي للأثر . لأن كل عنصر في البناء الكلي للأثر له دلالة إجمالية معينة ، لا يمكن اغفال أهميتها عند القيام بعملية تفسير الأثر الأدبي .

إن جولدمان يشير في مواضع عديدة من دراساته إلى حقيقة هامة مؤداها : أن التماسك الداخلي للآثار الأدبية العظيمة تعد تعبيراً عن رؤية معينة للعالم ، تظهر في عصر معين ، لتعبر عن موقف معين لبعض الجماعات الانسانية المختلفة إزاء حركة التاريخ . وهذا يعني أنه لا ينبغي على الباحث أن ينظر إلى التماسك الداخلي للأثر باعتباره حقيقة جامدة بل كقوة مضمرة النشاط في داخل الجماعات الانسانية . وإن البناء ذا الدلالات يحتوي في داخله على مجموعة من الأفكار والعواطف ، والسلوك . وهذا المفهوم - حسب رأي جولدمان - يبدو على جانب كبير من الأهمية ، فهو من ناحية ، ينظر إلى الأثر الأدبي باعتباره بناء في صيرورة ، وينأى به عن أن يكون أحد المعطيات الجامدة ، ومن ناحية أخرى يثبت لنا وجود وحدة بين الفرد المبدع والمجتمع على مستوى التماسك الداخلي للأثر ، لأن بناء هذا الأخير لا يبدو كانعكاس للبناء الإجتماعي ، ولا كتعبير عن شخصية الكاتب فحسب بل يبدو كواقعة لها دلالة موضوعية تشير إلى وجود وحدة بين الفرد والمجتمع تتم بطريقة ديالكتيكية في التاريخ .

لكي يصل الباحث إلى التماسك الداخلي للأثر ، أو البناء ذي الدلالات ، يجب عليه القيام بإجراء عمليتين لا يمكن فصل الأولى عن الثانية : يجب أولا القيام بعملية تحليل بنائي للأثر نفسه عن طريق استخلاص المميزات الخاصة للبناء ، من أجل القيام بتفسيره تفسيراً مماثلاً ويجب ثانياً محاولة البحث في كيفية دمج هذا البناء الخاص في بناء كلي واسع .

وفي هذا الصدد يقول جولدمان : « إن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالات الخاصة في بناء أكثر اتساعاً » . ثم يضيف قائلاً : « إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الاتيان والغدوّ الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس » .

نخلص من هذا إلى أن استخدام مفهوم البناء ذي الدلالات يفرض على الباحث أو الناقد القيام بدراستين : الأولى شاملة تتطلب تعيين كافة الخصائص الداخلية للأثر ثم تليها دراسة أخرى تفسيرية .

وقد حاول جولدمان نفسه أن يطبق هذه الأسس النظرية والمنهجية في الدراسة التي أجراها على الرواية الفرنسية الحديثة[١٥] ، منطلقاً من عدة فروض أساسية تتلخص في وجود تشابه بين بناء الرواية الكلاسيكية ، وبين بناء التبادل في الاقتصاد الليبرالي ، وأن هناك توافقاً بين بناء النوع الروائي وبناء البيئة الاقتصادية عن طريق التحولات الاقتصادية : من اقتصاد المزاحمة الحرة ، إلى اقتصاد الكارتل والاحتكارات . وقد استطاع في تفسيره للظاهرة التي حددها عن الشكل الروائي أن ينتهي إلى أن التحول في بناء المجتمع الرأسمالي الفردي قد صاحبه تحول مماثل في البناء الروائي ، يتمثل في اختفاء الشخص الفردي « البطل » .

— ٤ —

عرضنا فيما سبق لبعض الأخطاء المنهجية الشائعة ، وأهم الأسس الحديثة لعلم اجتماع الأدب . وأخيراً نحاول القيام بتطبيق هذه الأسس على الأدب العربي المعاصر ، باعتبار أن هذا العمل يستطيع من بعض النواحي أن يثري هذا الميدان من ناحية ، وأن يفيد النقد الأدبي الاجتماعي من ناحية أخرى .

إن الاجتهاد النظري أمر مطلوب ولكن تجاهل الجانب التطبيقي يعتبر من أشد المعوقات التي توضع أمام تطور هذا الميدان . إن التناول العلمي التطبيقي يحدد القضايا بلغة دقيقة ، تصف وتفسر الظواهر في إطار محدد ، وهذا من شأنه أن يزيد النظرية خصوبة .

— ٥ —

أ - يواجه المجتمع العربي منذ أواخر الستينات محنة[١٦] تشبه تلك المحن التي اجتازها في أواخر القرن التاسع عشر ، ووجه الشبه بينهما يتمثل في تلك التساؤلات التي طرحتها الفئة المثقفة حول قضية التخلف الحضاري التي تواجه المجتمع العربي ، والتي ظهرت بوضوح عقب الاحتكاك الحضاري بين المجتمع العربي والحضارة الأوروبية الغازية . وقد نتج عن هذا

الاحتكاك وعي جماعي بضرورة القيام بعمليات التحديث ، التي بدأت ـ على المستوى الفكري ـ بظهور تيار نقدي اتجه بصفة أساسية نحو دراسة أسباب التخلف ، والبحث عن وسائل فعالة للقضاء عليه[١٧] .

عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ أثار المثقفون العرب التساؤلات السابقة نفسها ، بعد أن كشفت لهم نتائج هذه الحرب ـ من بعض النواحي ـ عن عدم فاعلية ذلك النمط الشائع من السلوك والتفكير في مواجهة أساليب الحضارة المعاصرة . وكان الامتصاص السريع لمقومات هذه الحضارة[١٨] هو الطريق الوحيد للخروج من هذه الأزمة .

وقد ظهر هذا الاتجاه في المجتمع العربي بصفة عامة ، وفي مصر وسوريا بصفة خاصة . والملاحظ أن مرحلة الانتقال هذه قد صاحبها نوع من فقدان الاتزان الاجتماعي ، وقد ظهر هذا في حياة المجتمع في شكل أزمة اقتصادية ، وسياسية ، وفي حياة الفرد في شكل قلق أو شعور بالعبث ، يرجع في أساسه إلى اختلال في ميزان القيم نتيجة التغيرات التي طرأت على البناء الاجتماعي . وهذا من شأنه أن لا يجعل الفرد داخل اطار معين من التآزر ، إذ قد تحطم هذا الاطار بحيث أصبح الفرد كالمجتمع في حالة تشبه من انقطعت به السبل عن المضي في أي اتجاه معين . إذ لم تتحدد بعد معالم الطريق الجديد . فالمجتمع عندما يواجه تغيرات جديدة يضطر في البداية أن يخطو خطوات جديدة في سبل مجهولة ، وهنا يقف الفرد منفرداً أو معزولا ، وإنا لنشهد ذلك بوضوح في هذه الفترة المحددة عند أغلب المثقفين وبصفة خاصة عند مبدعي الفن والأدب .

يمكننا القول باختصار إن المجتمع العربي في الفترة التي أعقبت حربي ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ قد طرأ على بنائه الاجتماعي تغيرات معينة أدت إلى إجراء تغيرات في ميزان القيم ، جعلت الفرد ينعزل عن بنائه الاجتماعي باعتبار أن القيم هي مظاهر الصلة بين الفرد وعناصر البناء الاجتماعي . وهذا القول لا يعني أكثر من أن عملية التكيف الاجتماعي التي كانت قد اختطت لنفسها طرقاً معينة من قبل هي بسبيل تغير هذه الطرق ، فالفرد والمجتمع يمضيان الآن نحو تكيف اجتماعي جديد .

وفي استطاعتنا أن نعتبر تطور العلوم الانسانية في المجتمع العربي في هذه الفترة مظهراً من مظاهر هذا التكيف الجديد . كذلك قد نرى مظاهر أخرى في ميدان الخلق الثقافي : كسيطرة الأشكال الجمالية القصيرة ، على الحياة الأدبية ، أو شيوع الرمز والعبث في الآثار الأدبية .

ب ـ ولكن في أي ميدان من ميادين الأدب نقوم ببحثنا ؟ إن عالم الأدب يضم أجناساً متعددة ، فهل نمضي نحو دراسة الأدب العربي المعاصر بصفة عامة ؟ لا ، إذ لا يوجد في الواقع أدب هكذا مجرد ، خاصة وإننا نريد أن نقيم دراستنا على أساس مشاهدة الواقع ، فالحديث عن الأدب عامة لا يجدي في هذا الاتجاه شيئاً ، اللّهم إلا أن نخرج منه ببضع ملاحظات غامضة عابرة . الأدب في الواقع ينهض على عديد من الأجناس الأدبية ، كالشعر ، والرواية والقصة ، الخ . . لذلك رأينا أن نقتصر على البحث في نوع واحد من بين هذه الأنواع الأدبية جميعاً ، ألا وهو القصة القصيرة ، وقد نشير إشارات عابرة إلى بعض الأنواع الأدبية الأخرى .

ونود أن نشير هنا إلى موضوع له أهميته الخاصة ، فنحن لم نختر القصة القصيرة لأنها أسمى الأنواع الأدبية في أدبنا العربي المعاصر ، فتلك نظرة تقويمية لا تتفق واتجاهنا الذي تستوي عنده الوقائع من حيث أنها موجودة فعلًا ، وبالتالي فلها حقوق متساوية في دفع الباحث إلى الاهتمام بها والنظر في علة وجودها . كذلك نود ألا يفهم من حديثنا أننا من أصحاب الرأي القائل بأنه لا يوجد اختلاف جوهري بين الأنواع الأدبية ، فهذه النظرة تقتصر على محاولة إقامة نظرية للدلالات الاجتماعية والتاريخية للشكل الأدبي . حقاً إننا نستطيع أن نحدد العناصر المشتركة بين نوع أدبي وآخر ، إلا أننا نستطيع أيضاً أن نحدد النظم الخاصة التي ينهض عليها شكل أدبي معين والتي يمكن أن تميزه عن الأشكال الأخرى .

سنقتصر إذن بحثنا على شكل القصة القصيرة من دون الأشكال الأدبية الأخرى ، لا من أجل تحديد ميدان البحث تجنباً للتشتيت ، بل لأمر هام يتعلق بمسألة أخرى بالغة الأهمية خارجة عن إرادتنا ، ألا وهي أن القصة القصيرة قد سيطرت على ميدان الخلق الأدبي في هذه الفترة : فالروائيون العرب ـ كنجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، وإحسان عبد القدوس ـ لم يكتبوا سوى الأشكال الأدبية القصيرة ، خاصة الأقصوصة . هذا إلى جانب أن أغلب كتاب الجيل الذي تلا الحرب ، قد اتجه أيضاً نحو معالجة هذا النوع الأدبي نفسه .

هذه الملاحظات التي تشكل الظاهرة موضوع بحثنا تسمح لنا بطرح سؤال جديد : لماذا يظهر في تاريخ الأدب العربي المعاصر شكل أدبي معين يسيطر على وجدان الفرد المبدع ، ألا وهو القصة القصيرة ؟

هل هذه الظاهرة الثقافية على علاقة معينة بنوع التغيرات التي طرأت على البناء الاجتماعي في هذه المرحلة ؟ إذا كانت هذه العلاقة قائمة فما طبيعتها ؟

هناك فرض يستطيع أن يعطينا إجابة مؤقتة : نعم هناك ارتباط سببي بين طبيعة هذه التغيرات التي طرأت على بعض عناصر البناء الاجتماعي وسيطرة هذا الجنس الأدبي .

سؤال آخر : ما هي الدلالة الاجتماعية والتاريخية لهذه الظاهرة الثقافية ؟

فرض آخر يسمح لنا بالقول : إن التغيرات السريعة تحدث خللًا في ميزان القيم تجعل بعض الجماعات تنعزل عن اطارها الاجتماعي ، وترى العالم من خلال منظور ذاتي .

جـ ـ بعد أن فرغنا من تحديد ميدان البحث ، فلنحدد موضوعه ، فميدان العلاقة بين الجنس الأدبي ، والمجتمع يضم موضوعات يستحق كل منها أن يفرد له بحث قائم بذاته ، فهناك البحث في تاريخ هذا الجنس الأدبي وعلاقته بالأطر الاجتماعية المختلفة ، أو علاقة مضمونه بالواقع الاجتماعي والتاريخي لمرحلة معينة ، أو الوصف البنائي للقصة واستنباط مميزاته الخاصة من البناء المجمل وعلاقته بالبناء النفسي الاجتماعي عند الفرد المبدع والجماعة التي ينتمي إليها . وهناك موضوعات أخرى كثيرة يتسع لها ميدان البحث في هذا الموضوع .

إلا أننا قد تخيرنا لبحثنا موضوع العلاقة بين شكل القصة القصيرة وطبيعة التغيرات التي طرأت على البناء الاجتماعي للمجتمع العربي في مصر ، في الفترة بين حربي ٦٧ ـ ١٩٧٣ ، محاولين أن نجيب على التساؤلات التى طرحناها سابقا (لماذا سيطر هذا الجنس الأدبي دون سواه ؟ ◀

وما هي الدلالة الحضارية والتاريخية لهذه الظاهرة الثقافية) .

في اجابتنا على هذه الأسئلة سوف نحاول أن نختبر تلك الفروض التي ذكرناها سابقاً على ضوء بعض الأسس الاجتماعية المستوحاة من النظرية الحديثة لتفسير الأدب . وهذا يعني أولا وقبل كل شيء القيام بتنظيم الظاهرة في حدود أسس دينامية ، أي أن نحاول إبراز ديناميات الظواهر التي على علاقة معينة بها . فالظاهرة بموضوع البحث لها مراحل وجوانب متعددة : (تاريخية ، اجتماعية ، نفسية) فهذه الجوانب تشكل مجموعة من القوى قد أثرت على تشكيلها على نحو معين .

إذا كان هذا هو موضوع بحثنا فإلى أي مدى يمكننا الافادة من الكتابات الشائعة في هذا المجال ، ونحن نقصد هنا مؤلفات لوسيان جولدمان في سوسيولوجيا الأدب ؟

ونرى أن نشير هنا إشارة عابرة تحدد اتجاه البحث عنده والفرق بينه وبين اتجاه البحث عندنا . فهو قد اهتم أولا وقبل كل شيء بالاجابة على السؤال : لماذا حدث تحول في الشكل الروائي (اختفاء الشخص الفردي « البطل ») بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا . وجولدمان ـ كما ذكرنا سابقاً ـ يرى أن هذا التحول يرجع في الأصل إلى التحول الذي طرأ على بناء البيئة الاجتماعية ، وخاصة البناء الاقتصادي الذي يعتقد أنه على علاقة مباشرة بالبناء الروائي . وهذا يعني أنه يفسر الظاهرة الأدبية على ضوء التطور التاريخي والاجتماعي ـ الاقتصادي ، دون الأخذ بعين الاعتبار الجانب النفسي الذي يشكل في الواقع مع الجانب الاجتماعي عنصراً واحداً .

ـ ٦ ـ

إذا كنا نقصد ببحثنا هذا القيام بدراسة سوسيولوجية لظاهرة سيطرة جنس القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة ، فمعنى هذا التسليم بأنها ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة باعتبار أن الظاهرة الاجتماعية هي موضوع علم الاجتماع .

ولما كانت هذه الظاهرة الثقافية لا بد أن تحدث في وسط اجتماعي معين ، فلا بد أن تكون البداية هنا تقرير أنها تحدث في وسط اجتماعي ذي بناء معين . ومحاولة الربط بين الظاهرة موضوع الدراسة والوسط الاجتماعي أمر له أهمية خاصة ، باعتبار أن هذا الأخير يعد المحدد الخارجي للظاهرة ، لهذا فهو له أثره السببي ، وفعله في فكر الفرد المبدع . وهذا يعني أن هناك عوامل معينة تؤثر في الظاهرة ، وفي اتجاهها ، وفي شكلها ، سواء كان ذلك بطريق مباشر أو غير مباشر .

إذا حددنا الوسط الاجتماعي هذا التحديد ، وبينّا نوعية العلاقة بينه وبين الظاهرة موضوع الدراسة ، ثم نظرنا إلى المسلّمة العامة التي ذكرناها ، باعتبارها الخطوة الأولى نحو دراسة الظاهرة وقارنا بين موقفنا من موضوع الدراسة على هذا الأساس ، وموقف غيرنا من الباحثين ، برزت أهمية تلك المسلّمة العامة ، واستطعنا أن نتبين قيمتها . إن أوضح ما تقرره هذه المسلمة أن ظاهرة سيطرة شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة مشروطة بأوضاع تاريخية واجتماعية ، وسيكولوجية معينة ، وليست كما يعتقد أغلب المستشرقين الفرنسيين مثل شارل فيل (C. Vial)[١٩] أو مدام طوميش ندا(N. Tomiche)[٢٠] بأن تخلي الكتاب العرب عن معالجة الشكل الروائي بعد حرب ١٩٦٧ ، ليس سوى تفضيل شخصي من الكاتب لهذا الجنس الأدبي .لا يمكن تفسير ظاهرة سيطرة القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة من داخل الفرد المبدع فحسب ، لأن ذلك يجعل هذا الأخير في حالة انعزال عن الحياة الاجتماعية ، ويجعل الظاهرة محل الدراسة غير مشروطة بأوضاع معينة .

بهذه المسلّمة اذن نقرر أننا نخالف هذه الآراء وغيرها ، التي تنظر للظواهر الثقافية الخاصة دون أن تجد لها النظام الذي يفسرها وفق أسس دينامية تضم العديد من الظواهر .

ـ ٧ ـ

تعد الحرب من أهم العوامل التي تقوم بإجراء عمليات تغيير في الاطار الحضاري والثقافي لأي مجتمع ما . فالمجتمع الأوروبي مثلاً قد عرف تغيرات خطيرة في بنائه العام في بداية النصف الأول من القرن العشرين ، نتيجة الشعور بنشوء الحرب من حين لآخر ، فاندفع نحو خلق وتجديد الصناعات الحربية وهذا قد أدى إلى إحداث تطور عام في البناء المادي (التكنولوجي والصناعي) الذي أثر بشكل مباشر وغير مباشر على وسائل العيش وعلى فكر الفرد وسلوكه .

والبناء الاجتماعي في المجتمع العربي في مصر لا يشذ عن هذه القاعدة ، فقد عرف تغيرات عديدة في بعض عناصر بنائه الاجتماعي والثقافي ذات طابع سريع نذكر منها : تحول البناء الاقتصادي من الاشتراكي إلى الليبرالي والرأسمالي الخاص . بعد حرب ١٩٦٧ ظهر اتجاه يدعو رأس المال الأجنبي إلى المساهمة في تطوير بعض المشاريع الصناعية . وقد تجلى هذا بوضوح بعد ١٩٧١ حيث تم صدور مجموعة من القوانين التي تهدف إلى توسيع نطاق هذا الاتجاه ، وبالفعل أقيم العديد من المشاريع الصناعية الأجنبية في مجالات مختلفة . وقد أدى هذا إلى إحداث تغيرات في نظام الملكية ، وتقسيم العمل ، أدت إلى خلق طبقة اجتماعية جديدة لعبت دوراً كبيراً في تغيير شكل البناء السياسي في مصر .

وقد أدى هذا الوضع إلى إعطاء دفعة للصناعة والتكنولوجيا والفكر العلمي ، الذي يعتبر دعامتها الأساسية خلق نظرة جديدة إلى العالم بدأت تتصارع مع الثقافة التقليدية ، إذ ارتفعت نداءات النزعة العقلانية معلنة بذلك ميلاد قيم جديدة .

ـ ٨ ـ

هذه التغيرات يصعب ملاحظتها أو ادراكها بشكل مباشر في الحياة الاجتماعية ، وكل ما نستطيع أن نلاحظه في بعض مظاهر هذا التغير ، إنها تبدو ـ في مدى قصير ـ في سلوك وتصرفات بعض الجماعات ، التي يفترض فيها مميزات خاصة : كنسبة عالية من الوعي ، وحساسية معينة تجاه التحولات التاريخية والاجتماعية . ونحن نقصد هنا فئة المثقفين ، ومبدعي الفن على وجه الخصوص .

إن هذه الجماعة قد استطاعت بواسطة سلوكها المميز أن تعطي دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية عن طريق نوع معين من الكتابة تتلاءم مع طبيعة هذه التغيرات ، فالمواقف والشخصيات التي ظهرت في كتاباتهم تعبر عن

نظرة ذاتية للعالم .

إن انهيار بعض القيم على نحو سريع قد أدى إلى قطع الأوشاج التي تصل بين الفرد وبنائه الاجتماعي ، لأن القيم بالنسبة للفرد تمثل محور الترابط الاجتماعي والنفسي في الوقت نفسه . واستعادة اتزانه بشكل نسبي لا يمكن أن تتم إلا إذا ظهرت معالم البناء الجديد ، على نحو يسمح له بتكوين صورة معينة عنه في بنائه الذهني ، فيصحو فيه شعوره بالانتماء ، والقدرة على الاندماج ، أو لا يقبله بالمرة فيضطر أن يبقى على حالته السابقة ، أو يقبل جزءاً ويرفض الجزء الآخر . فنجيب محفوظ مثلاً بعد ثورة ١٩٥٢ توقف عن الكتابة لعدة سنوات ، حتى يستطيع تكوين اطار معين في بنائه الذهني عن التحولات الاجتماعية والسياسية الجديدة .

وفي المرحلة بين فقدان الاتزان ، والسعي إلى تحقيقه بنسبة معينة يتجه الفرد المبدع نحو وسائل التعبير المختلفة ، ليحاول بناء نظرة موضوعية للعالم ، لكن حدة التوتر تحول بينه وبين تحقيق هذه النظرة الموضوعية للعالم . ولا نعني أن هذا الفعل لا يتحقق إلا إذا أصبح الفرد المبدع بلا توتر نفسي ، لأن هذا الأخير يعد شريطة جوهرية لعملية الابداع الفني بصفة عامة . فانخفاض أو زيادة هذا التوتر لدرجة معينة تعطل عملية الابداع[٢١] .

إن اختلاف درجة التوتر عند الفرد المبدع قد ترجع إلى مجموعة من العوامل الداخلية أو الخارجية أو كلتيهما معاً ، فقد تكون ناتجة عن بعض تغيرات في عناصر الواقع الاجتماعي ، وقد تكون ناتجة عن عوامل معينة في شخص الفرد المبدع نفسه . لكن العناصر التي تشكل عالم هذا الأخير في غالب الأحوال تعد عناصر نفسية اجتماعية في آن واحد ، تختلف طبيعتها من فترة لأخرى ، ومن كاتب لآخر، حسب نوعية حساسيته الخاصة، ونظرته للواقع الاجتماعي والتاريخي . فالعنصر النفسي الاجتماعي إذن هو الذي يحدد ـ في أغلب الحالات ـ الشكل الجمالي عند الفرد المبدع . أو بعبارة أخرى إن درجة الاتزان النفسي عند هذا الأخير هي التي تحدد المنظور الذي يحدد نظرته إلى العالم .

هل معنى هذا أن نوعية التغيرات الاجتماعية التي حدثت في هذه المرحلة قد خلقت عند الفرد المبدع درجة معينة من التوتر تطلبت تعبيراً فنياً معيناً يتفق مع نظرته إلى العالم ؟ ليس هذا إلا مجرد افتراض يلزمنا لتحقيقه القيام بدراسة تجريبية محددة . أو بعبارة أخرى ينبغي أن نلقي الضوء على موقف الفرد المبدع ، وطبيعة نظرته إلى العالم ، ومدى علاقته بالشكل الأدبي في الفترة التي حددناها مستعينين في ذلك بوسائل تجريبية معينة ، مثل الاستخبار (Questionnair)والاستخبار(Interview) .

نص الاستخبار[٢٢]

وجهنا هذه الأسئلة إلى الأدباء ، وقد طلبنا منهم ألا يتقيدوا ببعض الآراء الشائعة في هذا الموضوع كما طلبنا منهم أيضاً أن يستشهدوا بأمثلة عديدة كلما أمكن في الاجابة ، وأن يبتعدوا عن التعميمات ذات الصبغة العلمية ، ويتحدثوا عن أنفسهم ومن واقع تجاربهم الخاصة .

١ ـ أترى أن هناك حالة معينة تجعلك تشعر أنك في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ؟

٢ ـ أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية ، وبين ما يرد في قصصك من أحداث ؟

٣ ـ كيف كان وقع الهزيمة عليك ؟ وكيف رأيت المجتمع ؟

٤ ـ هل التعبير عن هذه المرحلة قد تطلب منك تكنيكاً معيناً ؟

٥ ـ ما هي مهنتك ؟

أجاب على هذا الاستخبار فريقان من الأدباء ، الأول يتمثل في الجيل السابق للحرب وهم نجيب محفوظ ، يوسف ادريس ، عبد الرحمن الشرقاوي ، احسان عبد القدوس ، صلاح حافظ ، عبدالله الطوخي ، والفريق الثاني من الجيل اللاحق للحرب وهم : جمال الغيطاني ، مجيد طوبيا ، صنع الله إبراهيم ، يوسف القعيد ، غالب هلسا ، أحمد الشريف .

١ ـ إجابة نجيب محفوظ[٢٣]

١ ـ تجيء الفكرة أولا ، أو الدفقة الوجدانية ، ثم يتقرر الشكل بعد ذلك ، وفي أثناء ذلك تكون رواية أو قصة قصيرة ، ولكن هناك أحياناً ظروف خارجية وغير أدبية تدعوني لكتابة قصة قصيرة ، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير ، وما زال لديّ طاقة ، أو برغبة في النشر في الصحف أحياناً . ولكن هذا لا يؤثر فيّ تأثيراً جوهرياً . وعلى ذلك فأنا لم انتبه للأسباب النفعية ، والنفسية التي قد يكون لهما الأثر في تحديد شكل القصة . لقد كتبت قصصاً قصيرة في مطلع حياتي بين ١٩٢٨ ـ ١٩٤٠ ، ثم عدت إليها بدءاً من ١٩٦٠ .

٢ ـ توجد صلة وثيقة بيني (أنا والحياة الاجتماعية) وبين مضامين القصص وأحداثها حتى لو بدت القصص خيالية أو رمزية ، أو تاريخية . إن الغالبية العظمى من قصصي تعالج دوافع حاضرة مستلهمة من المجتمع ، والقليل من قصصي تعالج أشواقاً ميتافيزيقية ، ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه .

٣ ـ لقد أصابت الهزيمة الناس جميعاً من أحد الجوانب ، لكن بعض الرجعيين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه . أما الشعب فقد استنفدت دمه وروحه . هذا إلى جانب ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار الشنطة السماسرة والوسطاء .

أما بالنسبة لي ، فالهزيمة كانت أفظع حدث هز كياني ، فيوم اكتشفت الهزيمة حصل لي ذهول شديد ، وحزن شبيه بآلام السرطان . فقد كل شيء معقوليته ، حتى أنني خرجت عن طريقتي في التأليف ، كنت أشعر أنني منفعل باستمرار ، وليس لدي موضوع محدد ، فكنت أبدأ من الصفر . لا أدري هل انتهي إلى شيء أم لا ؟ لعل همي الأول كان التعبير عن شعوري المضطرب ، وإن كانت هناك فكرة فقد كانت تنشأ في أثناء العمل ، ومع هذا فإن الأيديولوجية كانت حاضرة في قصصي .

٤ ـ لا يمكن أن ننكر وجود أزمة في التعبير في ذلك الحين ، فانعدام الحرية في المجتمع خلقت لدى الكاتب نوعاً من الغموض في الرؤ يا . ولعل هذا قد ظهر في طريقة البناء الفني .

٥ ـ موظف والآن على المعاش .

٢ ـ إجابة يوسف ادريس(٢٤)

يصعب علي تحديد موقفي من الأشكال الأدبية، فأنا أعتقد أني لا أختارها دائماً، بل هي التي تختارني. فالكتابة أحياناً ما أتصورها على أنها لا علاقة لها بالارادة. فهي نوع من التحقيق اللاإرادي للذات، وبقدر عمق الرغبة اللاإرادية في تحقيق الذات يكون عمق خصوبة الأثر الأدبي. بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لا تأتي إلا إذا شعرت بإمكانيتها. والقصة القصيرة بالنسبة لي تعبر عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلاً في الواقع، فهي تعبر عن حالتي النفسية من جهة، وعن المجتمع الذي استعمل لغته في بناء قصصي. فهي تعبير واعٍ وغير واعٍ في الوقت نفسه.

٢ ـ لا بد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أني لا أعيها، كما ذكرت سابقاً إن حوادث حياتي الخاصة أو العامة تلهمني، ولكل جانب نتائجه ودوره في انفعالي، وإن كنت أرى أن أثر الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى. فمثلاً حدث ١٩٦٧ قد جعلني في حالة اضطراب معين، شعرت وكأني قد أصبت بمرض نفسي حاد. إن المثقفين هم وحدهم الذين شعروا بالهزيمة. لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية تحولت عند البعض إلى نوع من المشاكل الفردية. هذا ما حدث لجماعة القصاصين الذين أنشأوا مجلة جاليري « ٦٨ ».

٣ ـ أنا لا أعتقد أني أكتب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية لأن ما أكتبه ليس وعظاً وطنياً. أنا أكتب بناء على موقف شخصي، وإن كنت قد انفعلت رغم إرادتي بهذا الواقع، وعبرت عنه بكيفية معينة كما تجد في قصة « النداهة » مثلاً.

أما كيف رأيت المجتمع في تلك الفترة، أولا المجتمع المصري بالنسبة لي يُعدّ مجتمعين، مجتمع القاهرة الذي تفككت فيه عناصر الانتماء، وهو الذي أحس بالهزيمة وخاصة الجيش، والثاني مجتمع الريف الذي لا أعتقد أنه شعر بالهزيمة لأنه في وضع انهزام من قبل.

٤ ـ لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض مواجهة نفسه صراحة، خوفاً أن يخدش حياءه السياسي، أو الاجتماعي النفسي، ولكن الفنان كان له دور في أن يكون مرآة الحقيقة، ولا يقبل أن يلوذ بالصمت. كل كاتب أصيل كان يعاني أن يقول الحق، أو ما يعتقد أنه الحق.

٥ ـ طبيب.

٣ ـ إجابة عبدالرحمن الشرقاوي(٢٥)

١ ـ أشعر أني في وضع يسمح لي بكتابة قصة قصيرة إذا تهيأت لي فكرة قصة قصيرة، دون الالتفات من جانبي إلى الأحوال النفسية المصاحبة لهذا الوضع.

٢ ـ هناك صلة بلا شك بين الأحداث التي تدور في قصصي من ناحية والواقع الاجتماعي من ناحية أخرى، وهذا يظهر في المضمون بصفة مباشرة وفي البناء بكيفية غير مباشرة.

٣ ـ لقد أصابني إحساس بالفجيعة، كما أصاب غيري من المثقفين. وظهر هذا عندي في صورة إحساس باليأس سيطر علي لمدة معينة، إلا أنه في الوقت نفسه قد أشعل فيّ روح الرفض، والمقاومة. أما الوضع الاجتماعي فقد رأيته يتراجع للخلف، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول الثراء السريع مستغلة في ذلك ظروف الحرب وما تخلفه من إجراءات استثنائية أما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقراً وأصابها نوع من خيبة الأمل، كما ظهر في الريف. فالاستغلال من قبل بعض الجماعات المالكة للأراضي لم يزل قائماً وإن كان يتم بصورة خفية. أضف إلى هذا ظهور فئات طفيلية كثيرة حققت أرباحاً طائلة بلا عائد اقتصادي يذكر.

٤ ـ التعبير عندي كان بالرمز وعند غيري أصبح نوعاً من الألغاز، وهذا لمحاولة الهروب من الرقابة التي كانت تفرض من قبل الدولة على شتى أنواع الكتابة. ومع هذا كان القارىء يفهم الهدف الذي يقصده الكاتب، لأن القارىء نفسه كان يعاني من أزمة حرية التعبير.

٥ ـ صحفي.

٤ ـ إجابة احسان عبد القدوس(٢٦)

١ ـ أشعر أني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة لا رواية عندما يطرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف، أوضح هذا: حدث مثلاً في حياتي بعض هزات سياسية واجتماعية معينة، جعلتني أفقد الاطمئنان والهدوء الشخصي، فتوقفت عن كتابة الرواية، ولم أجد غير القصة القصيرة باعتبارها وسيلة فنية للتعبير يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية. لكنني أحياناً ما أكتبها كفن مستقل عن الأحداث وليس له الغرض السابق نفسه.

٢ ـ هناك صلة قوية بين أحداث قصصي وأحداث حياتي العملية، لأن حياتي الفردية مرتبطة بصورة معينة بالحياة الاجتماعية.

٣ ـ كنت في حالة من البهوت الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف، وبدا أثره المباشر على أغلب الصحفيين والأدباء، إلا أن الأثر كان أعمق على المسئولين عن الدولة. أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكي في الفترة بين ٦٧ ـ ١٩٧٣.

٤ ـ لما كانت طبيعة النظام في تلك الفترة لا تسمح بحرية التعبير عن الرأي ولمواجهة هذا الوضع كنت اضطر إلى استعمال الرمز، للافلات من محاسبة السلطة. مثال ذلك قصة « علبة من الصفيح الصدىء » و« لا أستطيع أن أفكر، وأنا أرقص ».

لا شك أن هذه القيود قد قلت إلى حد كبير بعد السبعينات، لم يعد هناك رقابة على ما يكتب، إلا أن الصحف لم تزل مقيدة بنظام الحكم وليس من حق الصحيفة أن تنقد النظام، هذا إلى جانب أن السلطة هي التي تقوم بتعيين رؤساء التحرير.

٥ ـ صحفي.

٥ ـ إجابة صلاح حافظ(٢٧)

١ ـ أكتب القصة القصيرة عندما أكون منفعلاً بقضية ما في الحياة العامة، فهي تعبير عن موقف في النهاية، فمثلاً هناك قضية ما، أريد أن أحدد موقفي منها في سلوك معين فأخلق شخصيات وحدثاً، وموقفاً، أجسد فيه هذه القضية العامة في شخص أو عدة أشخاص.

٢ ـ نعم هذه الصلة موجودة بصفة جوهرية في قصصي باعتبار أني أنطلق في عملي من الواقع.

٣ ـ لم أكن أصدق ما حدث في يونيه ٦٧، ولم أكن في حالة تسمح لي أن

أحلل الأحداث وأستوعب ما حدث . فلم أكن أتخيل أن تكون بهذا الوضع .

أما ملاحظاتي وشعوري الخاص نحو الواقع الاجتماعي فتتلخص في : ثراء الطبقة الجديدة التي كانت تستثمر المال العام . أما طبقة العمال والفلاحين فقد كان وضعها في تدهور ، إذ قد توقفت القوانين الاشتراكية عن الصدور . وازداد أصحاب الملايين . والمجتمع في هذه الفترة عرف بعض المحاولات لدفعه نحو الرأسمالية من جانب الرأسماليين المستغلين . فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكي تحقق مكاسب اجتماعية ، واقتصادية . إلا أن الحكم في مصر سلطة وطنية يلزمه أن ينزع نحو الاشتراكية ليحد من ضراوة هذا الصراع .

٤ ـ لقد عبرت عن موقفي إزاء هذا الواقع باستعمال الرمز الواقعي . إن النظام السياسي في هذه الفترة لم يسمح بالنقد المباشر ، فالثورة قد استخدمت مع المثقفين وسيلتين : إما السجن وإما الاغداق . لقد كنت أعبر عن فكري بصورة مستترة ، حتى أنني أصبحت أتقن فن التمويه ، معتمداً على ذكاء القارىء في فهم الدلالات التي وراء النص .

٥ ـ صحفي

٦ ـ إجابة عبدالله الطوخي[٢٨]

١ ـ أكتب القصة القصيرة لحظة ينشأ لدي انفعال خاص بإحدى جزئيات الحياة اليومية داخل المجتمع . والمجتمع بالنسبة لي ليس المجتمع الذي أعيشه فحسب بل أيضاً المجتمع العالمي . وكلما كان انفعالي شاملاً كلما كانت قصتي عالمية . والكتابة عندي ليست رد فعل للأحداث والقضايا المثارة في مجتمعي . فأنا أعتقد أني أساهم في اكتشاف القضايا وتجاوزها .

٢ ـ الجزء الأعظم من انفعالاتي منبعه الواقع الاجتماعي ، أو النفسي ، أو التاريخي ، ومضامين قصصي لا تخرج عن نطاق هذه الجوانب .

٣ ـ لقد شعرت بأن كارثة قد أصابتني ، ظلت تلاحقني مدة ليست قصيرة . أما المجتمع فقد رأيته في حالة تشبه إنساناً ضُرب بعنف وعلى رأسه ضربة غدر . وكان كل كفاحه ألا يفقد عقله ، وأن يحافظ على توازنه لكي يفيق من الضربة ، ثم يحاول تكوين نفسه لكي يرد الضربة . ثم إقامة حياته بعد ذلك .

وخلال هذه المرحلة ظهرت طبقة جديدة ، إن لم تقف القوة الوطنية في وجهها فستعود التناقضات للظهور كما كانت من قبل ، فشعار الاشتراكية قد تراجع عن التطبيق .

٤ ـ الطابع الغالب على قصصي في هذه الفترة هي الرمز ، الأمر الذي أبعدني عن المصارحة . ذلك بسبب وجود رقابة على الصحف ، وبسبب تصاعد موجة اللاإنتماء بين الكتاب ، فقد أفقدتهم الهزيمة لهب الايمان بعقيدة ما .

٥ ـ صحفي .

ثانياً : الجيل اللاحق للحرب

١ ـ إجابة جمال الغيطاني[٢٩]

١ ـ أحياناً ما يأتيني نوع معين من الانفعال نتيجة تفاعلي مع الواقع الخارجي ، الذي ينعكس علي بدرجة معينة وهذا الانفعال يكون مصحوباً بفكرة معينة ، تجد القصة القصيرة الشكل الفني الملائم لها .

٢ ـ أعتقد أن الصلة وثيقة جداً . فإن ما يجري من أحداث في المجتمع يثير لدي انفعالات مستمرة ، ويرتبط بحياتي ارتباطاً مباشراً على المستوى الخاص والعام ، وهذا بدوره ينعكس على قصصي .

٣ ـ عندما حدثت كارثة ٦٧ كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاماً . وكنت أعتقد دائماً أنه إذا كان هناك خلل في جهاز الدولة ، فإنه لا يمكن أن يكون في الجيش . فعندما وصلت الحقيقة إلى علمي شعرت وكأن هناك كابوساً يلازمني .

لقد كتبت قصة « أوراق شاب عاش ألف عام » في أغسطس من العام نفسه ، البطل يذهب إلى ميدان القتال ، باعتبار أن هذا هو الطريق . ويشاء القدر أن أعمل في الصحافة بعد عام واحد ، وأن أختار بملء إرادتي العمل في ميدان القتال كمراسل حربي طوال هذه الفترة .

وقد لفت انتباهي على المستوى الاجتماعي بروز فئات طفيلية من المقاولين ومتعهدي الأغذية . فالطبقة الجديدة التي ظهرت في الستينات قد اختفت وحل محلها طبقة أخرى من الأغنياء الجهّل لا ثقافة لهم ولا شعور وطني بدأوا بعد هزيمة ٦٧ ، وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣ .

٤ ـ التكنيك الذي كنت استعمله دائماً هو التاريخي ، والرمزي . إني أعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفني . ففي مجتمع كمجتمعي تصادر فيه حرية الكلمة ، اضطر إلى أن أتحايل على هذا الوضع وأقول كلمتي من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة ، والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة ، ذلك لاقترابها من طبيعة الشعر .

٥ ـ في البداية عملت في مهنة تصميم السجاد ، وبعد ذلك عملت في الصحافة ، ومازلت حتى الآن .

٢ ـ إجابة مجيد طوبيا[٣٠]

١ ـ أكتب القصة القصيرة عادة في لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما بيني من جهة والمجتمع من جهة أخرى ، وطبيعة هذه العلاقة كما أحسها جدلية . فأنا دائماً على خلاف مع المجتمع ، لأنني أطمح إلى الأفضل . فمن خلال معاداتي لما أراه معادياً للانسان ، وعن طريق حاستي الخاصة وقدرتي على النظر إلى مدى بعيد ، تخلق القصة القصيرة .

٢ ـ الصلة بيني وبين الواقع عميقة ، وهذا يبدو من الاجابة السابقة .

٣ ـ انتابتني صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة ، فأنا وأبناء جيلي نعد من أكثر الأجيال التي قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة .

٤ ـ كنت أعبر عن موقفي بأساليب رمزية ، ولعل هذا راجع إلى محاولة الافلات من الرقابة التي تفرض على كل ما ينشر ، مثال ذلك هناك عدد من القصص لكتاب من الجيل الذي لمع بعد هزيمة ١٩٦٧ لم تنشر بعد .

٥ ـ معيد بالمعهد المسرحي .

٣ ـ إجابة صنع الله إبراهيم[٣١]

١ ـ أشعر غالباً أنني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حينما تكون هناك أحداث متلاحقة أنفعل بها ويكون من الصعب عليّ في لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق ، وإعطاء تصور كامل لابعادها .

٢ ـ هذه الصلة قائمة فأنا أعيش داخل المجتمع وأرى وأشعر بقضاياه التي هي جزء من قضايا الكاتب باعتباره فرداً يمارس حياته داخل هذا الاطار .

٣ ـ من خلال مشاهداتي أستطيع القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت خلال هذه المرحلة واستطاعت في فترة قصيرة أن تحقق أرباحاً بصورة خيالية ، والمجتمع ، تزداد فيه التناقضات يوماً بعد آخر .

٤ ـ عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالي ، فالواقع رحب للغاية والتمثل الفني له لا يمكن أن يكون بصورة حسابية .

٥ ـ موظف في دار نشر .

٤ ـ إجابة يوسف القعيد[٣٢]

١ ـ الحاجة إلى كتابة قصة تنبع من إحساسي الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم فإذا لم أشعر بهذا الاحساس لا تنشأ لدي الرغبة للكتابة ، التي أعتبرها محاولة للتعبير عن حالة من القلق ، وعدم الرضى ، والرفض . وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحلول الأزمة .

٢ ـ بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتي ، وواقع المجتمع ، وبين ما يدور في قصصي من أحداث ، وهذا يخضع لعدة اختيارات واعتبارات كثيرة . وإن كان ما يحدث سواء على المستوى الشخصي أو الواقعي قد لا يصلح مادة للقصة ولكن رغم هذا فالصلة قائمة فعلاً .

٣ ـ كانت هزيمة ٦٧ تعني الكثير بالنسبة لي ، سواء على المستوى الواقعي أو المستوى الفني. فهي كانت هزيمة للقوى التقدمية في مسيرتها، وانتصاراً للقوى الرجعية . إنها كانت بمثابة هزة عنيفة كشفت عن حقيقة الحكم . وإنه ذو مجد وأخطاء في الوقت نفسه .

وفي تلك المرحلة بدت لي الفروق الطبقية بشكل واضح ، فقد أثرت فئات طفيلية نتيجة استفادتها من وضع الحرب ، وهذه الفئات ليس لها أي دور اجتماعي يذكر . فتجار السوق السوداء مثلاً قد استغلوا حالة التقشف التي فرضت على البلاد وتلاعبوا بالأسعار بصورة لم تحدث من قبل . وكذلك مقاولو الباطن والسماسرة والوسطاء ، لقد تحملت الطبقات الكادحة عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المثقفين الذين عانوا حتى درجة العذاب .

٤ ـ أعتقد أن التعبير عن الرأي بصراحة في تلك المرحلة كان يمثل مشكلاً ، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز ، خيراً من الواقعية المباشرة .

٥ ـ إجابة غالب هلسا[٣٣]

١ ـ أكتب القصة القصيرة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة ، وهذا الموقف تحدده حالتي النفسية .

٢ ـ الصلة قائمة باعتبار أن موقفي يتحدد على ضوء الجانب النفسي الذي أعتقد أنه يرتبط بصورة من الصور بظروف الواقع الاجتماعي .

٣ ـ عقب هزيمة ١٩٦٧ نشأ لدي إحساس بالعبث ، كما ساد هذا الشعور عند الغالبية العظمى من المثقفين . لقد تبين لي أني أعيش في عالم مزيف . لقد اعتقدت قبل هذه المرحلة أنني وغيري نضحّي من أجل بناء دولة قوية . ولكن عندما تبينت لي الحقيقة شعرت باليأس .

أثناء هذه الفترة كانت هناك طبقة طفيلية تنمو وتزداد ثراء ، أما المثقفون فهم بين طرفي الصراع يتراوح التزامهم بين مطالب المعيشة ، وبين ضميرهم .

٤ ـ إن طبيعة النظام قد أدّت إلى عزلة الكاتب ، والبحث عن أساليب التداعي ، والعبث ، وهو الذي أدى أيضاً إلى الغموض في الرؤية الاجتماعية والسياسية .

٥ ـ كاتب وصحفي .

٦ ـ إجابة أحمد الشريف[٣٤]

١ ـ لا تأتيني القصة القصيرة إلا في لحظة فريدة معينة ، تكون حافلة بالانفعال ، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بيني وبين المجتمع ، وبقدر ما يتعرض المجتمع للأزمات والتغيرات ، بقدر ما تتوالى هذه اللحظات وتتنوع .

٢ ـ الواقع الاجتماعي أعيشه ولا أنفصل عنه ، فيؤثر فيّ وبالتالي يؤثر في مضمون قصصي .

٣ ـ لقد بدت لي الأشياء على نحو غير معقول فلم أعد أثق في قدرة المسؤولين على المواجهة أو على بناء ما انهار من ماديات أو معنويات .

أما المجتمع فكان في مرحلة حرجة يراجع فيها قيمه ، وفكره ، ومثله ، التي هزتها الهزيمة .

وقد استغل هذه المرحلة وظروفها طبقة طفيلية تتكون من تجار العملة ، وتجار السيارات والعمارات ، والشقق المفروشة .

٤ ـ التكنيك الذي استعمله هو التداعي أو الرمز .

٥ ـ من قبل موظف في وزارة الثقافة والآن صحفي .

انتهت إجابات الأدباء . ويلاحظ من الوهلة الأولى أن الاجابات كلها متفقة سواء الجيل السابق للحرب ، والجيل اللاحق للحرب ، على الشهادة بأن هناك انهياراً في بعض عناصر البناء الاجتماعي ، وضع الفرد والمجتمع في موقف مأزوم . وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفاً ماشراً .

وإذا دققنا النظر في أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة . فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع ، وإن كان هناك اختلاف في بعض الاجابات . إلا أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات الظاهرة . وإلا انتهينا إلى التصنيف على أساس الجزئيات . فنضرب مثالاً لذلك. نفرض أننا وقفنا عند النص الذي أوردناه عن نجيب محفوظ لنقول إنه يكتب القصة القصيرة تحت ظروف نفعية أحياناً وأخرى نفسية واجتماعية معينة ،

ثم عند يوسف ادريس نجد أنه لا يستطيع تحديد موقفه من الشكل الأدبي باعتبار أنه لا يختاره ، ثم عند احسان عبد القدوس لنقول إنه يكتب القصة القصيرة تحت ضغط ظروف سياسية ، واجتماعية معينة . وحين نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم ، ننتهي إلى تصنيف تبدو عليه معالم الدقة والاتقان ، لكن هل نكون بهذا التصنيف قد ألقينا ضوءاً على ديناميات الظاهرة ؟ كلا . لأن التصنيف يقف عند حدود الظاهرة ولا يفسرها .

ثم إن هناك مشكلة أخرى ، ألا وهي ما يبدو من تضارب بين بعض الأقوال . فعلى حين يرى صلاح حافظ مثلاً أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية وأن القوانين الاشتراكية توقفت عن الصدور ، يرى احسان عبد القدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية .

ماذا يقال في هذا التضارب ؟ هنا يختلف الباحثون : فبعضهم يضيق أفق البحث ، فيقتصر على عدد من الأقوال المتشابهة ليخرج منها بنتيجة متماسكة . وفي ذلك خروج عن أبسط قواعد البحث العلمي . حقاً إن كل نظرية تتضمن نوعاً من الاختيار ، ولكن شتان بين اختيار يعني التنظيم ويأتي نتيجة للفرض المنظم الذي يتسع لتناقض الظاهرات ، وبين اختيار يفرض فرضاً فيعين الحذف والانكار أحياناً هرباً مما تبديه الظواهر من تناقض .

على أية حال ، هناك بعض الباحثين ممن يأخذون بالتصنيف وبعضهم يمضي نحو التعسف في الاختيار ولكن مهما قيل في أولئك وهؤلاء فهم أشد اخلاصاً للروح العلمية من فريق ثالث يختلط عليه الأمر ولا يلبث أن يعلن أن تحول الفرد المبدع من شكل أدبي لآخر في فترة تاريخية ، واجتماعية معينة ترجع إلى مسألة خاصة بالكاتب ، وكأن هذا الأخير لا يعيش داخل اطار اجتماعي معين ، وكأن الظاهرة لا ترتبط - من بعض الجوانب - بعدة ظواهر أخرى .

وقد حاولنا أن نتجنب هذا الخطأ المنهجي . وهذا يبدو واضحاً في الطريقة التي وضعنا بها أسئلة الاستخبار ، التي تضمنت أكثر من مجال واحد (النفسي ، الاجتماعي ، التاريخي) ، وهذا يعني أننا لا ننهج منهج التفسير الذي يعزل الظواهر عن بعضها ، وهذا الاتجاه لدينا واضح منذ بداية البحث .

لقد وضعنا الأسئلة على أساس خطة معينة إلى حد ما . مع أن هذه الخطة لم تكن واضحة في ذهننا وضوحاً تاماً . ولعله كان من الأفضل ألا تكون واضحة حتى تتيح لنا أن نخضع لمقتضيات الواقع ونغير من موقفنا قليلاً أو كثيراً . إن كل ما تهدف إليه الأسئلة هو الكشف بأكبر قدر ممكن من الوضوح عن ديناميات الظاهرة .

من المعلوم أن آراء جولدمان لا تتفق من بعض النواحي مع مسارنا المنهجي تجاه الأديب ، إذ أنه يرى أن إدراك المؤلف لآثاره يجوز أن يرشد الباحث في أحياناً معينة ، كما يجوز أيضاً أن يضلله . وجولدمان يرى أنه من الواجب الاهتمام بالأثر الأدبي نفسه لا الكاتب . باعتبار أن الأثر يحمل دلالات حضارية وتاريخية ، وثقافية تغني الباحث أو الناقد عن البحث في هذا المجال .

نستطيع هنا القول بأننا لم نضع في خطتنا مكاناً خاصاً للأثر الأدبي . فالجزء الأول من الأسئلة كان يهدف إلى محاولة إلقاء بعض الضوء على الجانب النفسي عند الكاتب وعلاقته بالجانب التاريخي ، والاجتماعي . أما الجزء الثاني فكان يسعى لإيضاح الروابط بين الجوانب السابقة والشكل الجمالي .

على أية حال ، إن هذه القضية لا داعي لإثارتها لسبب بسيط ، هو أننا بصدد عدة إجابات لقصاصين مختلفين ، ينتمي كل منهم إلى جيل مختلف عن الآخر . هذا إلى جانب أننا لن نقف عند حدود الاجابات بل ستتخذ منها وسيلة للنفاذ إلى ديناميات الظاهرة ، وبعبارة أخرى أن الأدباء قد قدموا إلينا صورة جزئية لموقفهم من ناحية ونظرتهم للعالم من ناحية أخرى ، ومهمتنا نحن أن نصل إلى الأسس الاجمالية للظاهرة محل الدراسة . أضف إلى هذا أننا سنتبع هذا التحليل بتحليل للأثر الأدبي نفسه .

تحليل الاجابات

١ - من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالوضع الذي يجعله يكتب قصة عامل نفسي هام في الظاهرة ، ألا وهو وجود اختلال بالغ نسبياً ، يعتبر كأساس دينامي لكتابة هذا الشكل الأدبي ، بحيث يمكن أن نقول إن الأديب يتحرك في حدوده وفي الحالة التي ينتهي فيها هذا النوع من التوتر تكون نهاية هذه الحالة . وبالتالي يمكن أن تنشأ لديه نظرة أخرى للعالم تتطلب شكلاً جمالياً آخر .

ورغم اختلاف الاجابات فإنها جميعاً متفقة في الحقيقة الدينامية التي تعبر عنها ، نجيب محفوظ يقول : « كنت منفعلاً باستمرار وليس لدي موضوع محدد (. . .) همي الأول هو التعبير عن شعوري المضطرب » ، بينما احسان عبد القدوس يقول : « أشعر أني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة (. . .) عندما يطرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف » ، أما صنع الله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التغير الذي يطرأ على بعض عناصر الواقع الاجتماعي ، ودوره في تحديد نوع التوتر لدى الفرد المبدع ، فهو يعالج هذا الجنس الأدبي على حسب قوله : « حينما يكون هناك أحداث متلاحقة » ، في حين يقول يوسف القعيد « الحاجة إلى كتابة قصة تنبع من إحساسي الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم » وصلاح حافظ يتفق في حديثه مع غالب هلسا ، في حين يتفق جمال الغيطاني مع مجيد طوبيا .

غير أننا إذا تأملنا هذه الاجابات على أساس دينامي وجدناها متفقة رغم هذا الاختلاف . فعبارة محفوظ القائلة : « لعل همي الأول هو التعبير عن شعوري المضطرب » ، يمكن أن تساعدنا في كشف نوعية هذا التوتر المصاحب لكتابة هذا الشكل الجمالي ، وهذا النوع المعين من التوتر يبدو وكأنه قد فرض عليه فرضاً ، وهذا المعنى نفسه تشف عنه إجابة يوسف ادريس حين يقول : « أنا أعتقد أني لا أختارها دائماً بل هي التي تختارني » .

٢ - للأحداث الواقعية ، والمشاهدات التي تحدث في حياة الأديب صلة بما يكتبه لم ينكرها أحد من المجيبين ، لكن هذه الصلة تبدو لهم غامضة ، فهم يلمسون في قصصهم آثار واقعهم لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا مصدر أو طبيعة هذه الصلة .

٣ - تتفق كل الاجابات على الشهادة بأن التغير المفاجيء الذي طرأ على بعض عناصر المجال الاجتماعي بعد ١٩٦٧ ، قد أحدث لديهم اختلالاً بالغاً نسبياً ، وإن كانوا يعبرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة . محفوظ ◀

يقول : « حصل لي ذهول شديد ، وحزن أشبه بآلام السرطان » ، بينما ادريس يقول : « شعرت وكأني قد أصابني مرض نفسي » .

٤ ـ تتفق كل الاجابات على الشهادة بأن الأديب يعاني من وجود أزمة في حرية التعبير ، وأن هذا المشكل قد جعله يستعمل الرمز في التعبير عن نظرته للعالم في هذه المرحلة عبد القدوس يقول : « كانت طبيعة النظام لا تسمح بحرية التعبير عن الرأي ، وكنت في مواجهة هذا أضطر إلى استخدام البناء الرمزي ، للافلات من محاسبة السلطة » ، أما الغيطاني فيقول : « في مجتمع كمجتمعي تصادر فيه حرية الكلمة ، أضطر أن أتحايل على هذا الوضع وأقول كلمتي من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة » في حين يقول هلسا : « إن طبيعة النظام قد أدت إلى عزلة الكاتب ، والبحث عن أساليب التداعي ، والعبث » .

٥ ـ من خلال إجابة السؤال الخامس نستنتج أن جماعة الأدباء الذين أجرينا معهم الاستخبار لهم مهن مختلفة : موظف (نجيب محفوظ ، صنع الله إبراهيم) مدرس (مجيد طوبيا ، يوسف القعيد) طبيب (يوسف ادريس) صحفي (احسان عبد القدوس ، عبدالرحمن الشرقاوي ، صلاح حافظ ، عبدالله الطوخي ، غالب هلسا) الخ . . . ، وهم بذلك ينتمون طبقياً إلى الفئة المثقفة من البرجوازية الصغيرة . وهذا يجعلنا نقول إن النظرة المعينة للعالم التي اكتشفناها عند الأديب لا يمكن اعتبارها ظاهرة فردية ، لأن ما شاهده ، وما أحس به هذا الأخير ، هو ما شاهدته وما أحسته الغالبية العظمى من الفئة المثقفة في المجتمع العربي في هذه المرحلة . فالأزمة إذن هي في الواقع أزمة هذه الجماعة ككل ، لأن المواقف الجمالية ، والفكرية التي اتخذوها مرتبطة موضوعياً بهذه الظروف التاريخية والاجتماعية . نتيجة لهذا يمكننا القول بصفة موقتة ان الشكل الجمالي الذي سيطر على وجدان الفرد المبدع في هذه المرحلة ، لا يعبر فقط عن أزمة هذه الفئة بل أيضاً عن أزمة الطبقة البرجوازية الصغيرة في تاريخها المعاصر . .

هكذا نتوصل إلى بعض النقاط الهامة التي يمكن أن تلقي الضوء على بعض جوانب ظاهرة سيطرة شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة . غير أننا لا نستطيع بأي الحالات أن نكون فكرة منظمة عن ديناميات الظاهرة إلا إذا قمنا بتحليل الأثر القصصي نفسه[٣٥] .

باريس

هوامش الموضوع

(١) نقصد هنا علم النفس وعلم الاجتماع بوجه خاص .

(٢) أنظر مؤلفنا : « مستقبل الأدب والحضارة العربية » .

(٣) السيد ياسين ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ . يعرض المؤلف في هذا العمل بعض الأسس النظرية الهامة التي جاء بها جولدمان . وما يؤخذ على هذه الدراسة أنها ينقصها الجانب التطبيقي .

(٤) فتحي أبو العينين ، رسالة ماجستير ، غير مطبوعة ـ كلية الآداب قسم اجتماع ـ جامعة عين شمس ، ويعاب على هذه الدراسة أنها اهتمت بأحد عناصر الأثر الأدبي (المضمون) وتركت العنصر الآخر ألا وهو بناء الأثر ، وهذا من شأنه أن يفتت التماسك الداخلي للأثر الأدبي .

(٥) د. شكري عياد ، النقد التفسيري ، مجلة المجلة ، القاهرة ، عدد مايو ١٩٧٠ ص. ص ٤ ـ ٨ .

(٦) د. شكري عياد ، المؤسسة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ .

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم ، رسالة دكتوراه منشورة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ .

(٨) محمد جبريل ، المؤسسة العامة للتأليف ، القاهرة ، ١٩٧٢ . الخطأ الذي وقعت فيه هذه الدراسة هو نفس الخطأ السابق الذي وقعت فيه الدراسة التي أجراها فتحي أبو العينين ، مع الفارق في مستوى التطبيق المنهجي لقواعد البحث العلمي ، والخروج بنتائج متماسكة ، حيث أن هذا الأخير قد استطاع أن ينظم الظاهرة التي حددها في بحثه ، وأن يكون لها عدة فروض اتسعت لتناقض الظاهرات .

(٩) د. غالي شكري مجلة دراسات عربية ، بيروت ، عدد فبراير ، سنة ١٩٨٠ ، ص. ص ١٢٦ ـ ١٤٤ .

(١٠) إن محفوظ لم يتوقف عن العطاء للرواية كما ذكرت الدراسة ، فهو قد عالج الرواية ولكن الرواية القصيرة ذات البناء الجديد ، وكذلك المسرحية ، والقصة القصيرة كما نشير في دراستنا

(١١) يبدو لنا أن هذه الظاهرة (ذكر المراجع الأجنبية في الأبحاث دون الاستفادة منها أو الاطلاع عليها) شائعة عند أغلب الباحثين الناشئين من العرب . فقد لاحظنا أنه من بين ٢٢ رسالة ماجستير ٣ فقط هم الذين استفادوا من المراجع التي ذكروها في أبحاثهم في الفترة بين ٦٩ ـ ١٩٧٩ ، في جامعة السربون (باريس الثالثة) قسم الأدب العربي . وجدير بالذكر أن رسالة الماجستر :

«Renaissance et déclin de la pensée arabe moderne: étude critique com parée du régime de Mohamed Ali et celui de Nasser».

(دكتوراه من الدرجة الثالثة Troisième cycle) التي حصل عليها د. غالي شكري عام ١٩٧٩ في الجامعة نفسها ، قد استعمل فيها الطريقة السابقة : حيث ذكر في قائمة المراجع الفرنسية بعض المؤلفات الهامة في اللغة والأدب وسوسيولوجيا الأدب ، نذكر منها على سبيل المثال ، ما جاء في ص ٣ : حيث نراه يذكر المؤلفات الآتية :

— L. Goldman: «Marxisme et Sciences humaines».
— L. Goldman: «Le structuralisme génétique».
— Gurvitch: «Dialectique et Sociologic».

القارىء الذي يريد مزيداً من التفاصيل في هذا الموضوع يرجع إلى مؤلفنا :

— «L'avenir de la Littérature et de la Civilisation arabe» Paris — édition Harmattan — sous presse) p.p. 80 — 120.
— R. Escarpit, «Le Littéraire et le Social» Paris, Flammarion, 1970, p. 59
— L. Goldman, «Les Créations culturelles, dans la société moderne» Paris, Denoïl, 1971, p. 51.
— L. Goldman, «Recherches dialectiques», Paris, Gallimard, 1959 p.p. 45 — 107.
— L. Goldman, «Pour une Sociologie du roman», Paris, Gallimard, 1964.

(١٢) (١٣) (١٤) (١٥)

(١٦) ناقش عدد من المثقفين العرب أزمة التخلف الحضاري العربي ، في مؤتمر عقد بدولة الكويت عام ١٩٧٤ ، وقد نشرت الأبحاث التي قدمت فيه في مجلة الآداب عدد مايو ١٩٧٤ .

(١٧) أنظر في هذا الموضوع البحث الذي قدمه السيد ياسين لمعهد الدراسات

الاستراتيجية القاهرة ، ١٩٧١ ص.ص ٩ ـ ١٠ .

(١٨) د. جلال العظم ، النقد الذاتي بعد الهزيمة ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٥٣ .

(١٩) C. Vial in: l'Egypte d'aujourd'hui, Paris, C.N.R.S., 1977 p. 326.

(٢٠) N. Tomich, N. Mahfouz et l'éclatement du Roman arabe après 1967, dans: revue de l'occident musulman et de la méditerranée, N. 15-16, 1973 p.p. 348-349.

(٢١) د. سلوى الملا ، الابداع والتوتر النفسي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ ص ٢١٨ .

(٢٢) اعتمدنا بصفة أساسية في هذا الجزء من الدراسة على منهج د. مصطفى سويف في تحليله للاستبار والاستخبار ، في مؤلفه : الأسس النفسية للابداع الفني ، القاهرة ، دار المعارف ص.ص : ٢١٥ ـ ٢٥٠ ، إلى جانب مؤلف :

Daval (R.): Traité de psychologie Sociale, Paris, P.U.F., 1964.

ومما هو جدير بالذكر أن عدد الأدباء الذين أجابوا أقل بكثير من عدد الأدباء الذين وجهت إليهم الأسئلة ، فقد اتصلنا في الواقع بحوالي ٣٥ أديباً ، البعض منهم فضل أن يحصل على نموذج من الأسئلة دون أن تتم جلسات مع الباحث ، والبعض الآخر فضل هذه الأخيرة .

لقد كان لدينا القصد في البداية أن القواعد المنهجية التي تتبع بدقة في هذا الصدد أعني أن يمر الاستخبار بمرحلتين : الأولى تتلخص في طرح أسئلة عامة على الموضوع والثانية يتم فيها طرح أسئلة خاصة محددة . والملاحظ أن الغالبية من الأدباء قد رفضوا بشكل غير مباشر النوع الثاني من الأسئلة مما اضطرنا أن نهمل المرحلة الثانية من الاستخبار .

(٢٣) عقدنا مع الكاتب ثلاث جلسات في شهر سبتمبر ١٩٧٥ في مدينة الاسكندرية ، هذا إلى جانب المراسلات التي كان يوافينا بها الكاتب من مدينة القاهرة في الفترة بين نوفمبر وديسمبر من العام نفسه .

(٢٤) جلسة مع الكاتب في دار الاهرام بالقاهرة في ٢٧ أغسطس ١٩٧٥ ، هذا إلى جانب وثائق أخرى نشرت في مجلة الهلال ، ومجلة المجلة على التوالي : عدد أغسطس ١٩٦٩ ، عدد مارس ١٩٧١ .

(٢٥) جلسة في دار روز اليوسف ـ القاهرة ، أغسطس ١٩٧٥

(٢٦) جلسة في دار الأهرام ـ القاهرة ـ ٢٧ أغسطس ١٩٧٥ .

(٢٧) جلسة في دار روز اليوسف ـ القاهرة ، ١٥ سبتمبر ١٩٧٥ .

(٢٨) جلسة في مدينة الاسكندرية في ٢١ سبتمبر ١٩٧٥ .

(٢٩) جلسة في دار روز اليوسف بالقاهرة في ٢٦ سبتمبر ١٩٧٥ ، إلى جانب رسالة من الكاتب إلى الباحث يوضح فيها بعض الأمور الخاصة بعملية ابداع القصة . في أواخر ديسمبر ١٩٧٥ .

(٣٠) جلسة في دار روز اليوسف ـ بالقاهرة ، في اكتوبر ١٩٧٥ .

(٣١) جلسة في دار الثقافة الجديدة في ١٥ اكتوبر ١٩٧٥ .

(٣٢) استخبار بالمراسلة ـ في نوفمبر ١٩٧٥ .

(٣٣) جلسة في دار روز اليوسف ـ القاهرة في ١٩ اكتوبر ١٩٧٥ .

(٣٤) جلسة في دار روز اليوسف ـ القاهرة ٢٦ اكتوبر ١٩٧٥ .

(٣٥) يعد الباحث الجزء الباقي من الدراسة في عدد آخر .

حين تبكي المدن

ليلى العثمان

أختي هي التي شاهدت ذلك المنظر . . لكن الصورة المرعبة التي ارتسمت في عينيها كالوشم الأبدي انتقلت إلى مخيلتي لتنحفر فيها كما تحفر « حبة بغداد » أثرها في الوجوه الناعمة .

كانت طفلة . . ترتقي درجات السلم المؤدي إلى السطح كل يوم . . حيث غرفة ألعابها . . لكنها في ذلك اليوم صعدت وقت القيلولة ، وأبي هناك ينام في غرفته المطلة شبابيكها على المطار القديم .

يومها انحدرت أختي كما تنحدر كرة مقذوفة بأقدام الصبيّة . . هلع أصفر يبرق في عينيها وكل عضو في جسدها ينتفض كأنها القنفذ في لحظة الخطر .

تعثرت الكلمات بين شفتيها ولسانها يرتجف بها ويطل من بين شفتيها الصغيرتين المضمومتين دائماً كأنهما تزفران الهواء إلى أعلى . .

الصورة تنتقل من عثرتها بفم أختي إلى سمعي إلى ذهني الصافي الذي يقبل الألوان وتنطبع فيه بسهولة :

ـ « أم قاسم عارية في حجرة أبي . . وأبي يلعب بصدرها . . يرضع ! »

تخيلت أم قاسم بجثتها القصيرة البيضاء . . ووجهها المربع وفمها الذي يشبه رقم الثمانية . . حين تضحك وتمد لسانها العريض فتبدو طواحينها العليا من الجانبين ، والسفلى وقد اكتست بالذهب الغالي .

تخيلتها عارية في حضن أبي . . بصدرها الوردي المحموم الذي يطل شقه الرفيع كمجرى الماء دائماً من فستانها ذي الفتحة الواسعة . . حتى أنني كدت مرة ألمح حلمتيها عندما انحنت إلى الأرض تلتقط قبقابها ذي الخرزات الملونة ذات الأشكال الطولية المرصوصة بفن وأناقة ، وتخيلت أبي طفلاً يشد صدرها . . ويعابثه بيد كيد أخي الصغير حين يبحث عن صدر أمي المحروس دائماً خلف ثوب مستور من صنع يدها . . وحين تفتح الفستان وتقذف بصدرها إليه تتلاعب قدماه الصغيرتان ويداه الناعمتان . . ويمد لسانه يلحس حلمتها ، وأسمع صوت امتصاص الحليب يجري من نهر أمي إلى ثغره ثم يترك الصدر ليتنفس بعمق . . فتسيل قطرات من الحليب من حلمة أمي . . أمد أصبعي إليها وأبلله ثم ألحسه فتقول مداعبة :

ـ تشتهي أن تعود رضيعاً يا سالم !

كان عمري يومها اثنتي عشرة سنة . وكانت الطفولة لا تزال جزءاً من أيامي . . وأبي الذي ودّع الطفولة منذ زمن يعود إليها .

في ذلك اليوم . . وغيره من الأيام ، تبقى أمي في الليوان تخيط الملابس . . وعيني تراقب زندها النحيف يدير الماكينة فأشفق عليها وأرجوها مرة . . وثلاثاً حتى تسمح لي بأن أديرها . بينما تمسك يدها بالقماش وتسحبه باليد الأخرى . . وبين لحظة وأخرى تلتفت إلي معاتبة :

ـ ألن تكف عن تمزيق ملابسك ؟؟

وأهز رأسي . . أكاد أعدها . . لكن عربة حصان جارنا « أبو خلف » التي نتسلقها ونقفز منها تشدني فأسحب وعدي بابتسامة مغرية تثير حنان أمي التي تأمرني بلطف :

ـ قم للنوم . . ألا ترى كيف ينام أبوك في القيلولة .؟

والقيلولة بالنسبة لأبي أمر هام . . لكنها لا تحلو إلا في غرفة السطح حيث نسمة الهواء الآتية من النوافذ المشرعة .

لكن بعدما رأت أختي المشهد أدركت أن لغرفة السطح فوائد أخرى غير هوائها المنعش . فهناك يخلو أبي . . يبحث عن جسد يمتدّ على فراشه غير جسد أمي . . وأم قاسم تأتي دائماً في القيلولة باكية . . شاكية لأمي :

ـ أخي . . الكلب . . الحرامي . . سرق أرضي . . نهب مالي . .

ثم تسأل أمي وكأنها لا تدري أين مكان أبي :

ـ « وين ابو سالم الله يعافيك » ؟

وتشير أمي باتجاه السطح لكنها تكون قد وصلته قبل أن تكمل أمي اشارتها . . ساحبة خلفها عباءة سوداء مسدولة عن رأسها وعن جزء من كتفها فيبدو لحمها الأحمر قانياً وصوت سبابها القذر يتقاذف كالنثار :

ـ ابن « . . . . . . » سرقني القواد . . لن يفيد معه إلا أبو سالم . . فلا بد أن أشكوه !!

والشكوى تتكرر. . يوماً بعد يوم . . وأخوها « القوّاد » لا يفتأ يسرقها . . وينهب مالها . . فتأتي لأبي تشكوه وأمي تزفر وتنحني على الماكينة كالقوس وتردد :

ـ « الشكوى لله . . سالفة أم قاسم ما تخلّص »

كذبة كبيرة . . صدقناها . . واستمرأنا خطوتها داخل بيتنا حتى انفلتت قدما أختي كما تنفلت الخيل من مربطها لتعْلن ما شاهدته . . وتكشف سر أبي الذي لم يكن يسمع شكوى أم قاسم بل كان يشمّها !

أما أمي . . فقد تبلدت . . وأصابها ما يشبه الموات في ساقيها فلم تتحرك حتى عندما انفلت أبي خلف أختي وأخذ يمزق جسدها الأسمر الرقيق « بقصمول » السعف دونما رحمة . . وكأنه بهذا الجلد البشع سيمحو من ذاكرتها المشهد المروّع .

ظل المشهد أثراً محفوراً في ذاكرتي . . وظل وجه أم قاسم الخليع يتماوج في عيني كلما عبرت السنين . حتى التقيت لأول مرة في « حوطة »[1] الحيّ « بعليّة » ابنتها . فراودتني النفس أن أمازحها وأعاكسها . . فحاوطت الهواء من حولها فاتحاً ذراعي الطويلتين. كانت تتحرك إلى اليمين. . فأميل ساداً عليها الطريق . . وتتحرك إلى اليسار فأسبقها ساداً عليها منافذ الهرب .

كانت تحمل « بقشة »[2] خضراء فاقعة منثورة عليها ورود ذات ألوان بنفسجية وصفراء . . سحبتها منها فانفلتت من يدها إلى يدي دون مقاومة

وسألتها :

ـ لمن هذه الأغراض ؟؟

ولم أنتظر إجابتها . . سارعت يدي تحل عقدة طرفي البقشة المتقابلتين . . ثم حللت عقدة الطرفين الآخرين فتبعثرت الأشياء أمامي .

ديرم[3] ـ ومشط من الخشب العريض . . دهن أخضر في زجاجة رسمت عليها زهرة حمراء . . أشم رائحته دائماً في رأس أمي بعد كل حمّام . . حنّاء . . وليفةَ حمّام . . ونعل جلدي . . صرة فيها شيء ناعم كالتراب لكنه لم يكن كذلك حين انهمر بعض منه في كفي . .

قنينة عطر على هيئة ثلاثة قرود . . يصم الأول أذنيه والثاني يغلق فمه . . أما الثالث فقد حجب عينيه بكف يده .

قربت الزجاجة من أنفي طمعاً بشم رائحة زكيّة . . لكن شوقي تبدد حين لامس طرف الزجاجة فسألتها :

ـ ما هذا ؟

قالت مرتجفة ولعابها يلمع على شفتها السفلى :

ـ كولونيا . .

قربت الزجاجة ثانية . . تصنعت العنف وصرخت في وجهها :

ـ لا تكذبي ! هذا ليس كولونيا . .

انحدرت دموعها فجأة حين رأتني أفتح الزجاجة ثم أصب ما فيها على الأرض . . وتوسلت :

ـ أرجوك . . لا تفعل . . سوف تذبحني أمي لو عرفت !

هدّأتها :

ـ ما هذا . . ـ مشيراً للزجاجة ـ أخبريني ما هذا ولن أخبر أحداً .

هوت بجسدها إلى الأرض تلم البقشة ، وتمنيت لو ألمح شق صدرها كما لمحت شق أمها من قبل لكن الصدر كان مستوراً كصدر أمي .

همست بصوت اعتراه كثير من الخجل ودون أن تنظر إلي :

ـ هذا بول . .

شهقت :

ـ بول ؟ بَوْلُ مَنْ ؟

رفعت عينين جميلتين . . ثم عادت ونكستها ثانية :

ـ بول أمي !

دهشتي تتابعت بالسؤال :

ـ بول أمك ، في زجاجة ، وتقولين كولونيا ؟

قبل أن تنطق لمحت كيس الخباء الرخو وهي تحمله في يدها لتضعه في البقشة فهزئت منها :

ـ وهذا . . ما هذا . . « براز » أمك ؟

زمّت شفتيها بقرف . . ولم تجب .

وقفت . . فاقتربت منها وقد خجلت من نفسي . . لامست كفي كتفها . . فارتعشت . . فربَتُّ على زندها أسألها :

ـ حسن . . ولم تبول أمك في الزجاجة ؟

ورفعت الزجاجة التي فرغت أمام عينيها وأنا أكمل :

ـ وزجاجة كهذه بالذات . . لا تسمع . . ولا ترى . . ولا تتكلم . .

ابتسمت . . ثم تداركت وكشّرت فسألتها :

ـ لمن هذه الزجاجة ؟

وأشارت . . تابعت إشارتها فإذا بها تدل على بيت جار لنا فسألتها لأتأكد من قولها :

ـ هناك . . ذلك البيت الأصفر ؟

هزت رأسها مؤكدة :

ـ نعم . . نعم هو . .

وعاد إليها سؤالي الذي حسبته ضاع . . ولكن بشكل آخر :

ـ ولكن ! لماذا ؟ هل يتعطر جيراننا ببول أمك ؟؟

هذه المرة لم تستطع أن تكتم ضحكتها فانطلقت كتغريد عصفور . . وصدح صوتها ببراءة :

ـ أمي تعمل السحر لبيت جيرانكم . . ولكل من يطلب منها . . تبول في الزجاجات وتوهم النساء أن هذا دهان . . إذا دهنت الواحدة منهن ملابس زوجها فإن عيونه لا تنشغل بامرأة سواها . . ولا يسمع لكلام الناس عنها . . ولا يتفوه على زوجته بكلمة تجرح مشاعرها .

ـ لكنه بول . . وليس دهاناً !

ـ هذا صحيح . . لكن النساء لا تعلمن ذلك . . بل تحسبنه علاجاً سحرياً لأسْر الأزواج .

وانتبهت أنها فضحت أمراً ما كان يجب أن تنطق به فسحبت الزجاجة من بين أصابعي . . وهي تتأفف بحزن :

ـ أف ! ها أنت سكبت ما فيه : فماذا أفعل ؟

واندفعت الفكرة إلى رأسي . . وتتالت . . وامتدت حتى ملأت كل جسدي . . فسحبتها من يدها . . جررتها إلى « ربعة » الحوطة . . وحبستها خلف برميل عريض صدىء . . سحبت الزجاجة التي لا تزال في يدها . . ورفعت ملابسي . . نزعت لباسي . . وقربت فوهة الزجاجة ، وأخذت أبول فيها وهي جامدة تخدّرها المفاجأة وارتعاش يهز رموشها تحاول فيه أن تمنع نفسها من النظر فلا تقوى . .

كلمتها :

ـ لا تخافي . . سأملأ لك الزجاجة .

امتد ارتعاش رموشها إلى الجسد . . حين فرغت لمحتها تتكوم على نفسها ! وتضغط على صدرها بين ذراعيها . . فحرثت الشهوة في عقلي . . وشد الماضي لجامه . . يتجوّل بي مسرعاً إلى صدر أمها الذي رأته أختي في فم أبي . . وفي أعماقي . . صرخ الصوت :

افعل . . افعل ما فعله أبوك بأمها . . اخدعها . . كما خدعت أمها أمك الغافلة . . واسفح الدم كما سفحه أبوك من جسد أختك التي شهدت الخيانة !

انتفضت عنها كما ينتفض الحصان حين تهدر الصرخة من حوله . . وأسلمت ساقيّ للريح خارجاً من باب الحوطة .

لم تراودني مطلقاً بعد ذلك فكرة الزواج منها . . فمن يدري . . قد تكون هي الأخرى نطفة أبي التي انزرعت في رحم أم قاسم .

(١) مكان فسيح مسور له بابان من جهتين متقابلتين .

(٢) صرّة الملابس .

(٣) عود نباتيّ كان يستعمل في تزيين الشفاه .

الرحيل إلى شمس يثرب

شوقي بزيع

هذه الأرضُ فارغةٌ
والصحارى تلوح على الأفق مثل بقايا الأغاريد
أو مثل عرسٍ مضى
والفرات ارتدى زينةَ الليلِ
وافترشتْه النجوم
كلُّ شيء ينام على صفحة النهرِ ،
شمس القبورِ ،
انكسار المغنينَ ،
رائحة النخلِ ،
هل يذكر النهرُ ؟
كانوا يسمّونه وردةَ الميتين
ويمشون خلف المياه إلى آخر العمرِ ،
ها هو يمضي بطيئاً
والصبايا تهادَيْن فوق المياهِ البعيدةِ كالسُفُن
الورقيةِ
يحملن أحزانهنَّ ويذهبْن في الانتظار الطويل
تهبُّ الأغاني على حلمهنّ الجميل
وما زلتُ أرقب تلك الضفاف البعيدة عن
شمس يثربَ
أو ظلِّها في الغيوم
لقد نسيْتني المواعيدُ في أول الحزن وابتعدتْ
- كم بلغتَ من العمر ؟
- عشرين عاماً
ولكن يثرب تنأى
ولا وقت للرملِ ،
يثربُ مئذنةُ الروح
شيء يراوح بيني وبين العصافير ،
يا سيدي !
إنني أفرد الآن صدري أمام النجوم
وأسألك المعذرة
أنادي الغيوم التي احتشدت في المساءاتِ
كي تنحني لقدومكْ
وها إنني أرفع الأرض عن شجر في يديكَ
ولكنّ يثرب . .
تلك المصونة بالدمع والصلواتِ ،
تحدِّق بي من بعيدٍ
وترمقني نجمةٌ من وراء الحجبْ
فأشعر أني تقدّمتُ في العمر حتى نهاياتهِ
وأن هلالا تقوَّس في ظلمة النهد وانشقَّ
فارتعش النهرُ ،
هل أُسرجُ النهر أم أتراجعُ ؟
مولاي إني أرى يثرب الآن في قاعهِ
وأغمض جفني فلا أبصر النهرَ ،
لا أبصر القاعَ ،
لكنني ألمح الفارس الهاشميَّ القتيل
وألمح خيطاً من الدم يمتدّ من أسفل النهرِ
حتى يوازي النخيل

* * *

. . وزينب تحصي الرمال وتمضي
تقدَّمها الدمعُ نحو المخيم فاحتشدتْ بالبكاء
وصاحتْ بأجمل أصواتها :
إن هذي السماء محايدةٌ
غير أن العصافير تنحازُ ،
من يتقدم للموتِ ،
هل أحدٌ في المدينة ؟
هل أحدٌ في الرمال ؟
أنا زينب العربيةُ أدعو الرجال إلى موتهم
والنساءَ إلى أخذ زينتهنَّ
وأستأذن القمر المتردّد أن أغلق الأرض ،
- سيدتي !
كيف أخرج للحرب دون دليلٍ ؟
- هي الحرب جاءت إليك
- ولكنني لا أرى أحداً غير سيفي
وحشرجة العمرِ ،
سيدتي !
هل أقاومُ بالدمع هذا العطش
وهل أقذف النهر نحو المخيمِ ،
هل أقذف الرمل نحو السماء ؟
وماذا إذا متُ
ماذا إذا قمتُ
ماذا إذا أنكرتني الدماء ؟

* * *

هذه الأرضُ فارغةٌ
وأنا وردةُ الرمل ،
وأنا وردةُ الرمل ،
هل شجرٌ غير صدري يفرِّخ في هذه البيد ؟
لقد نسيتني الحروبُ
ولم تترك الشمسُ ظلاًّ لجسمي على الأفقِ ،

يا طائر العمرِ
ماذا تبقّى من العمر ،
هل تذكر امرأةً ذبلتْ في المواويل
وانطفأ القمحُ في صدرها مثل زينبَ ؟

يا طائر العمر
هذا هو القلب يقفز بين جناحيك
فاذهب إلى شمس أحلامهمْ
وقل للتراب الذي ضمّهمْ

إن زينب ذاهبةٌ في السواد العظيم
وإن الرياحَ مخضبةٌ بالغصون القتيلة
ويا طائر العمرِ

خذني هواءً لرحلتك المستحيلة
إن تلك الأغاني التي يبستْ في وجوه المغنّين
تثقل جفنيَّ بالموت أو بالغناء

لقد ذبلتْ وردة العين منذ سنين
فمن أين ينبت هذا الذي يشبه الدمع ،

من أين تأتي صحارى البكاء ؟
سأركض فوق القبورِ التي مات أهلي على جذعها
أقول لها : يا قبورُ اسمعيني
اسمعي وقع صفصافتيَ في الهواء
فإن أزهرتْ في الظلام القبورُ
ونادى المنادي بأن الذي يُمطر اليومَ
جرح السماءْ
سأزرع ريحانةً في طريق الرياح التي حملتْ
رجع صوتي إلى كربلاءْ

* * *

وحْدَها تحت شمس الخيام
أومأتْ للندى
فأتاها على صهوة الصبح
وانتشرتْ في براري الكلام
فلما دنا الليلِ ألقتْ على وجهها نظرةً
فاستوى النهرُ بين يديها
ونادت أخاها
فنادى الحصى خلفها
والرياحين
والفرس الهاشمية نادتْ
وشمس الأكف وضّاؤ ها
والمناديل
واحتبس الماء خلف ينابيعهِ
والكواكب أفضت بأسرارها للترابِ
فهبّت على الخلق ريح زؤام
ـ كم بلغتُ من العمر ؟
ـ خمسين عاماً
ويثرب تنأى فتسكنها وحشة الانبياءِ
وزينبِ تخضرُّ في الرملِ
ثم تغنّي
فتأتي العصافيرُ
والأرض تصبح بيضاء مثل المواويل
أو مثل نهر دفين
وزينب تبكي
وتبكي
وتبكي
ولكن يثرب تنأى إلى أبد الآبدين(*)

(*) من مجموعة شعرية تصدر قريباً عن « دار الآداب »

قراءة في شعر أحمد ع. حجازي

د. جمال الدين ابن الشيخ
ترجمة د. ميمون نوري

توجد الكتابة حيث يتجمع التاريخ . وسأبدأ قراءتي عبر صور زمن معيش ، دون أن تكون القصيدة وليدة هذه الصور وحدها . وقد نقع ـ إذا صدقنا القصيدة كوثيقة ـ في شعر ساخر واعتراف قاطع بأن الشعر مقصور على النسخ ، وأن إدراك الرابط الذي يشده بالنموذج هو مهمة التحليل الوحيدة . وهذا بالتأكيد شيء تافه . فتجميع شظايا وجود لا يكون مقبولا إلاّ إذا فكرنا في ادخال تعديل على عناصر واقع عميق . فالشعر كمحاولة جامعة لا يمكن أن يأخذ إلاّ كُلّاً .

أن تعرف زمناً معيشاً ليس هو إذن اكتشاف أغراض ، وإنما التعرف على تيارات حيوية ينفتح عليها النص ، ويضاعف من منحدرها . أعني التاريخ ، وليس الحدث الذي لا يمثل أرخبيله إلا نتوءات تعتبر حقاً كعلامات يجب حل رموزها ، أو خطوطاً سطحية تتطلب اختراع ظلالها من جديد .

١ ـ أ. ع. حجازي ، الزمن المعيش

ولد أ. ع. حجازي سنة ١٩٣٥ في بلدة مصرية . ولو كان لي اختيار نعوت موافقة لقلت إنه كعربي وابن للشعب ، يكتب شعراً للغد . أن تكون عربياً سنة ١٩٨٠ ، ما هو إلا مهنة ألم ، وبالنسبة لحجازي ، إعلان له هيئة بيان . ولشد ما نرغب في ألا يستمع في هذا الكلام إلى أي نشيد وطني حيث العنصرية تضاهي قلة الحياء . أن تكون عربياً يعني هنا الانتماء إلى أمة في خطر ، وربط مصيرك بمصيرها ، وفضح المآل الدنيء الذي هيء لها . هذا ما يوجز وضعية ، ولكن قد يخطأ فهمها إذا لم نزح الالتباسات الخاصة بهذا النوع من الخطاب .

يتعلق أول الالتباسات بالطبيعة السياسية والدينية لانتماء الشاعر للعروبة . لقد سمع عن طريق أبيه الذي تعاطف في زمنه مع حركة الوفد ، قصص أعمال المقاومة التي أستهدفت السكة الحديدية في تلا نفسها ، مسقط رأسه ، أثناء ثورة ١٩١٩ . ونعلم أن الوعي الوطني منذ هذا التاريخ قد تضاعف بكثرة في أوساط الجماهير المصرية . غير أن حرب فلسطين هي التي ستترك أثرها أكثر في هذا الفتى الذي يمكن أن يقال إن تجربته السياسية تولدت عن هذه الخيانة الوطنية التي رآها فوق ذلك خيانة طبقية ، إذا نظرنا إلى التطور اللاحق للشاعر . وهذا مما دلّه على أن أعداء أمته الحقيقيين هم في الداخل .

في تلا ، كان الاخوان المسلمون هم الذين يجذبون الانتباه مع قلة أنصارهم في هذه البلدة التي يعمرها فلاحون ، وصناع وتجار . لقد كان الاخوان المسلمون يبحثون عن أنصارهم في وسط البرجوازية الصغيرة من المثقفين الموظفين. إنهم ينادون بالدفاع عن فلسطين، ويذهبون للقتال؛ وهذا يكفي لتأريث حماس الشاب اليافع. وتسجل سنوات الخمسينات تطوراً جذرياً في مصر ، حيث يمثل الاخوان المسلمون إلى جانب مجموعة الضباط الأحرار قوة منظمة تملك « مجازاً سرياً » شديد الفعالية . إن عداءهم اللدود للاحتلال البريطاني يقوي سلطانهم أكثر على عقول شابة متلهفة للعمل النضالي .

نحن في تلا بعيدون عن القاهرة وعن العمليات الحاسمة . غير أننا نحس بحيوية شعبها البسيط ، ونصغي إليه . إنه لا ينظر لصراع الطبقات ، ولكن يجابه يوماً بعد يوم سيطرة كبار ملاك الأرض الذين نرى أبناءهم تلاميذ غير مكترثين بالدراسة ، ثم نراهم فيما بعد يتماجنون بلا حياء في الخمارات الثلاث التي كان يملكها بعض اليونانيين . ونسمع أيضاً عن شباب ريفيين غادروا البلاد بعد هبوط أسعار القطن خلال الحرب بحثاً عن العمل في المصانع الكبرى في الاسكندرية ، والمحلة الكبرى ، وكفر الدوار . شبان يتحدثون عن النقابات والاضرابات والاعتقالات . فلاحون بلا أرض يتنقلون ، وملاك صغار أفلسهم نظام العرض . ولم يلبث العديد منهم أن رحلوا ليضاعفوا من حجم بروليتاريا المدن . من هذه المدن نفسها يعود بعض الطلبة الذين يقصّون هم أيضاً ما وقع في مظاهرات شتاء ١٩٤٦ الفظيعة . في كشك حديقة البلدية في قلب تلا ، تعقد الشبيبة مناقشات متأججة في مختلف الموضوعات ، وتزداد القطيعة عنفاً داخل المجتمع المصري . وعندما يقع فجأة انقلاب الضباط الأحرار في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يحس شاب عمره ١٧ سنة أن العالم ينفتح له .

عالم معاد . لنكرر أن الحدث الأول الذي سيتسجل حقيقة في شعوره هو حرب فلسطين . مصر تدخل حرباً وتنهزم فيها . والتاريخ المقروء كتعاقب انهزامات ، واحتلالات ، وخضوع لم يقدم له إلا قراءة مأساوية ويدخل الفتى في زمنه تحت النير ، حيث كان ممكناً أن يلاحقه الشؤم بحكم الالتباسات التي تحدثت عنها فيما سبق ، خاصة وأن إرادته في أن يكون عربياً ـ وهي الارادة التي هيجتها الهزيمة ـ كان في مقدورها حقاً أن تقوده مفقود البصيرة إلى عالم الخرافات . لقد كان هذا الفتى قاب قوسين من الوقوع مستلب الوعي في عبارة البطل العربي المسلم في مواجهة لتحديات الكون ، بقدر ما يكون هذا البطل عظيماً يكون منهزماً ، وبقدر ما هو منهزم يرى نفسه عظيماً . ويرتبط عاطفياً بالاخوان المسلمين ، غير أن قوى أخرى ما تلبث أن تدفع به إلى فهم مغاير للأشياء .

ومما له أهمية أن نذكر في هذا الشأن أن هذا الرجل الشاب كتب قصائده المبكرة سنة ١٩٥٣ ، وبالذات « بكاء الأبد » قصيدته الأولى التي نشرت فيها

بعد . كان آنذاك أكثر تأثرا بحاملي لواء الرومانسية الجديدة كمحمود حسن إسماعيل ، وكان يكتشف في آن واحد ذاته وحيرته ، وسيقوده عدم الرضا بالحياة الذي لا يحس به حقيقة إلا على المستوى الفردي ، إلى طرح أسئلة عديدة على نفسه . إن كاهله سينوء بعبء الطابع التقليدي للمجتمع الاسلامي ، ويشعر بالرغبة في الابتعاد قليلاً عن عائلة كثيرة الأفراد . وفي الوقت نفسه يخالط أستاذاً شاباً في الفلسفة تخرج حديثاً من كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكان له تأثير كبير عليه ، فهو أول من طرح عليه أسئلة جوهرية . وهكذا يحس بأن علاقاته مع الدين بدأت تتقطع نهائياً . وفي قلب أحد مساجد تلا ينشد قصيدته المحدثة « بكاء الأبد » أمام شبان من الاخوان المسلمين يعلنون كفره .

تقلبات محلية ضئيلة المغزى ؟ لا شيء مؤكد ، لأن هذا المثال لرفض ناتج عن تفكير - كان جزئياً - في الوجود ، وعن نوع من الادراك القلق كان بالتأكيد مثالا عادياً . غير أن كل الشروط قد توفرت لكي تسهم في نضال الشاب اليافع رومانسيته التي لا تكف عن أن تجد نفسها من جديد في براءة الانتاج القادم .

لم تغيّر (ثورة ١٩٥٢) بتاتاً الحياة في تلا . فالبلاغات والاستعراضات العسكرية المذاعة من الراديو لم تنشط ايقاع الحياة اليومية ، فالأراضي الزراعية المحيطة بالبلدة كانت قد انتقلت من قبل إلى أيدي الملاكين الصغار ، ولم يستطع حتى اضراب مصانع كفر الدوار في أغسطس ١٩٥٢ الذي تبعه قيام النظام الجديد بشنق الزعيم الشيوعي مصطفى خميس والعامل محمد البقري أن يقلق عقولا ضعيفة التسييس ، ومقتنعة مع ذلك بأن الجمهورية الجديدة وضعت نفسها في خدمة الجماهير . ورغم هذا فقد كانت مصر كلها تشعر بأن الاستبدادية ترتمي فوقها كغطاء ثقيل . وفي كل مكان ، كان الجميع يطلبون الحرية السياسية ، وفي مارس ١٩٥٤ تتفجر انتفاضة شعبية .

أصبح حجازي الشاب « مشهوراً » في مدرسة المعلمين حيث يتابع دراسته . يقرأ قصائده في كل المناسبات ، ينظم شعارات المظاهرات في أبيات شعرية . . الخ . بل يقود واحدة من هذه المظاهرات التي قادته - بعد اشتباك مع البوليس ورميه بالحجارة ، والهروب إلى القاهرة والعودة منها إلى تلا - للسجن حيث أتيحت له خلال شهر الفرصة للتعرف على الماركسيين والاخوان المسلمين الذين جمعهم قدر واحد .

وما لم يكن إلا طيش طالب ، هو الذي سيقرر اتجاه حياته . في سنة ١٩٥٥ حصل بتفوق على دبلوم التخرج من مدرسة المعلمين ، ولكن نشاطه القديم تسبب في رفض تعيينه في سلك التعليم . ولما كان مضطراً للبحث عن رزقه فقد رحل إلى القاهرة محاولا المغامرة في عالم الصحافة . في سنة ١٩٥٦ ، وفي دار روز اليوسف يتصل برجال مثل محمود أمين العالم ، وأحمد بهاء الدين ، ومصطفى محمود ، وإذا كانت العاصمة قد بدت له مدينة بلا قلب - وهذا عنوان ديوانه الأول - فالذي لا شك فيه أن حجازي قد عثر على طريقه بجانب هذه الأسماء التي كانت تكبره .

كيف كان يمكن أن تكون عربياً والا تعيش في القاهرة خلال تلك السنوات التي كان فيها النظام الناصري يدير بأقصى ما أوتي من قوة طاقة النضال الهائلة للجماهير الشعبية التي حظر عليها مع هذا أية ممارسة سياسية ، ويشارك في مؤتمر باندونج (ابريل ١٩٥٥) ، ويؤمم قناة السويس (٢٦ يوليو ١٩٥٦) ، ويدعم القضية الجزائرية ، وينجز اتحاده القصير مع سورية كأول وأعظم انجاز وحدوي ؟ كيف تكون شاعراً عربياً في الحادية والعشرين من عمرك آنذاك ولا تقول أن هذا أجمل عمر في الحياة ؟ .

ويعظم الأمل في عيني حجازي الذي كان يعتبر جمال عبد الناصر دكتاتوراً . انه يعيش حياة مضطربة برفقة طلبة ، وصحفيين ، وكتاب مصريين ، أو زوار قادمين من كل آفاق العالم العربي . وخاصة من أقطار المغرب العربي . والحقيقة أنه يكتشف هؤلاء العرب الذين يحس بالتحامه معهم . ومن خلال مبادلاتهم الحماسية يستخلص شيئاً فشيئاً فكرة واضحة عما يريد لهذه الأمة المتألمة .

لقد ساهم في تكوينه بصورة أو بأخرى معارضون عراقيون لحلف بغداد ، ومناضلون جزائريون أهدى لهم قصيدته الطويلة « اوراس » وطلاب مغاربة يدرسون في القاهرة ، وشعراء مصريون وسودانيون . وإذا كان قد وقف مع جمال عبد الناصر وأهدى له قصيدة أولى في يوليو ١٩٥٦ ، فهذا موقف سياسي أكثر مما هو انخراط حقيقي في الناصرية . يمكن أن نقول إنه يجد نفسه أكثر في نظرية البعث التي يحاول حسب مفهومه لها أن يجعل تعلقه بالوحدة العربية أكثر فعالية ، موظفاً في الاشتراكية حبه للشعب ، واضعاً شعره في خدمة الحرية . عندما سينتقل إلى سورية سنة ١٩٥٩ زمن وحدة هذا البلد مع مصر ، سيهتم مع بعض البعثيين السوريين بتحرير الصفحة الأدبية في جريدة « الجماهير » القصيرة العمر .

وفاؤه لجمال عبد الناصر ، حتى وان قام على عروبة لا تنازل فيها ، كان دائماً انتقادياً . فلنقرأ جيداً من جديد قصيدته الثانية التي أهداها لرئيس الدولة ، والتي تنتهي بهذا التقرير المأساوي : إن الزمن ما زال ، وفي ظل عبد الناصر زمن « عذاب وهوان »[1] .

إنه كذلك زمن الصمت والقمع المسلطين على مصر . في سنة ١٩٥٩ نجد عدداً كبيراً من المثقفين والمناضلين الماركسيين في السجن وسيبقون فيه حتى ١٩٦٤ . وليس ضرورياً أن تكون موقوفاً لتجد نفسك محروماً من الكلام . فالرقابة الصارمة تستخدم على جميع المستويات . وليس في إمكان أيٍّ كان أن يندد بالدكتاتورية السياسية أو يخلق عملا أدبياً مجدداً . ذلك هو الشغل الشاغل للسلطات الثقافية الرسمية . أما الذين كانوا يقومون بتطبيق هذه القرارات فأمثال يوسف السباعي ، وعزيز أباظة ، والعقاد ، وانتهازيون آخرون .

ويمنع حجازي من مغادرة التراب الوطني ، كما يمنع من قراءة قصائده في لقاءات شعرية ، لكنه يواصل النضال حسب استطاعته إلى جانب لويس عوض ، ولطفي الخولي ، ويوسف ادريس . وهو الذي يتمكن من نشر قصائد عبد الوهاب البياتي العائد من منفاه في روسيا ، في روز اليوسف ، وقصائد شعراء الرفض وخاصة أمل دنقل .

كل هذه المرحلة لها صدى عميق في ديوانه : « لم يبق إلا الاعتراف » ، الذي كتبه بالضبط ما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٥ ، والذي أعطاه عنوان قصيدة في ذكرى باتريس لومومبا . في هذه الليلة الأخرى للخناجر الطويلة حيث يتهم نفسه بهذا الاغتيال الذي لم يمنعه أحد ، كان من المؤكد أن الشاعر يفكر

كذلك في موطنه بالذات . عندما ترسل مصر فيلقاً من جيشها إلى اليمن ، وتمنع نشر لائحة الجنود الذين سقطوا في ميدان المعركة ، يكتب حجازي قصيدة من أجمل قصائده : « الدم والصمت » . هذه القصيدة التي كتبت لتنشر في الملحق الثقافي الأسبوعي للاهرام الذي كان يشرف عليه لويس عوض ، حذفت في آخر لحظة قبل نشرها بأمر من رئيس التحرير ، محمد حسنين هيكل ، ولم تنشر إلا بعد شهور عديدة ، في سنة ١٩٦٣ ، في « الجمهورية » . والحقيقة أن القصيدة لم تترك مجالا لأي انخداع بطبيعة الجو السياسي السائد في مصر آنذاك :

الليل عاد مرة أخرى ، وما عاد الشتاء[٢]
والأرض عطشى للدماء
والريح من فوق البيوت ساكن لا ينطوي على خبر
ونحن خائفون ، نرقب السكون في حذر
كأنما هناك شيء لا يرى ،
شيء كأنه الوباء
يخيفنا ، فنغلق الأبواب في وجه القدر
ونغلق السماء في وجه القمر
ونختفي طول النهار ، ثم نبدو في المساء
نخبّ في سكوننا بلا كفن !

ثم تأتي خصوماته مع الكتاب ـ الموظفين في اتحاد الكتاب ، ومع الاتجاهات الجديدة للنظام المصري . وتتجذر مواقف الشاعر فيختار أن يعيش بضع سنوات في باريس حيث يحاضر في الشعر أمام طلبة غالبيتهم من العرب .

في آخر المطاف يجب أن نذكّر بأننا لا نقدم هنا وجه مناضل ، ولا نعتقد أن حجازي له هذا الوجه . ان اختياراته تنطلق من اندفاعات وجودية أكثر مما تنطلق من نظامية نظرية ، وهذا قد يؤدي به إلى تناقضات ، لكنه يدفعه أيضاً إلى المقاومة العنيفة المستميتة كلما أحس هنا أو هناك بوجود مهدد في أي شكل ، وفي الوقت الذي يشعر فيه بأن موطنه في خطر ، يزداد إلحاحاً في أن يبقى ابناً له .

وإضافة إلى هذا ، فهناك عبارة أخرى محفوظة يستعملها بعض كتاب السير لشرح كل ما يمكن أن يكونه الكاتب . « فالبؤسوية » و« الشعبوية » هذه العبارات التي لها عند هؤلاء الكتاب قدر الخرافة . والواقع أن أم الشاعر تنحدر من عائلة ميسورة الحال تنتمي لصغار ملاكي الأرض ، وكان لعدد من أفرادها علاقات بالادارة المحلية . أما أبوه فكان خياطاً مختصاً بصنع الملابس التقليدية ، وكان معمله الصغير يضم ما يقرب من عشرين عاملاً ، لكن الأزمة التي حلت مع الحرب العالمية الثانية تؤدي إلى افلاس معمله وتصبح وضعية أسرته صعبة . ومن جهة أخرى فإن هذا الأب كان قد تلقى دراسة تقليدية ، وكان يحفظ القرآن ويرتله بصوت حسن ، ويشتري الصحف والمجلات بانتظام ، ويملك بضعة كتب منها ديوان حافظ إبراهيم الذي كان يفضله على شوقي . ويرحل أحياناً إلى طنطا والاسكندرية بحثاً عن التسلية . هذا الأب كان يتميز إذن تميزاً واضحاً عن الوسط الريفي الغالب في تلا ، والمحصور في مشاغله الزراعية .

إنني أقصد من هذا كله تحديد وضعية اجتماعية ثقافية بأكثر ما يمكن من الدقة ، وانطلاقاً من هذا ، نستطيع التأكيد بأن حجازي قد تكون باتصاله بواقع أرضه وقريته وشعبه ، وان شعره قد استمد من هذه التجربة دفعاً حاسماً . ينبغي زيادة على هذا أن نقترب أكثر من هذه المعادلة (الشعر والواقع ـ المترجم) لنحدد مسارها . لقد سبق لبعض قصائده الموجودة في ديوانه الأول مثل « لمن نغني » ، و« ميلاد الكلمات » و« الموت فجأة »[٣] ، أن نبين من أي معدن جبلت كلمات الشاعر .

إن هذا التأكيد المكرر :

ولدت هنا كلماتنا

هو في الحقيقة تبشير بشعرية .

٢ ـ مسرى المفاجآت

القصيدة إذن في عتبة الحديث عنها ، هي ـ كما قد يمكن لأراغون أن يكتب ـ خيالات الشاعر التي تظهر ثم تنحلّ ـ وفي هذا خير . لقد استحوذت عليها القصيدة كالنار لتباشر تحولاتها . تتجمع الدلالات ككوكبة نجوم . ومن الغيب تنبثق صور أخرى لتشترك في لعبة القول . والايقاع الجسدي للغة تتمنع تارة ، وتطاوع تارة أخرى ينبثق هو أيضاً ؛ وأصداء سابقة على الصوت تنبعث من مهاوٍ مجهولة ويتعلم الشاعر يوماً بعد يوم فك ألغازها . القصيدة جزيرة متناهية الصغر مغمورة بالنسبة للصمت الهائل الذي يغشاها .

هذا ما يبين إلي أي مدى تكون محاولة فك ألغاز القصيدة عبثاً . ليس هناك أي ميدان انساني لا تستغله الشعرية أو تبحث القصيدة عن قلبه . هناك حركتان متعاكستان يحدد توازنها العمل الأدبي الذي يتنسق ويبدو أنه يتبسط شريطة أن نريد اعتباره تحت هذه الزاوية . وهذا يعني في الوقت ذاته ، أن العمل الأدبي يتمنع ولا يعطي إلا حالة خاصة منه . وبعبارة صريحة ، فالقراءة ليست إلا القبض على هذه الحالة . وإذن فلو أنني قمت بحل بعض الخيوط المعقدة لأتقدم في قراءة قصيدة ، فمن المؤكد أنني اقطعها ، ومن بين آلاف الروابط التي تشد كاتباً إلى زمنه ونفسه وعمله الأدبي ، لن أحافظ إلا على أكثر هذه الروابط ظهوراً . من الآن فصاعداً بذودني غموض الصمت المسكون وأنا أجوب بلا وعي مناطق لا ينفذ فيها الصوت مع أن كل شيء قد ولد منها . الكيف يهرب مني نهائياً . وليس لدي للفهم إلا آثار على سطح القصيدة أقصها ، وإلا ندوب ندوب أود العثور فيها على شكل جرح . وهكذا أستعيد من جديد عمل الشاعر حسب هواي وبدون أدنى خجل . وأن ألعب اللعبة المأتمية للتحاليل الغرضية .

الشعر هو الأكثر كمالا في الأدب العربي . وقد استطاع العرب أن يصبحوا بعد الاسلام فقهاء ، ومؤرخين ، ومشرعين ، وجغرافيين ، وفلاسفة ، ورياضيين . واستطاعوا فيما بعد أن يكونوا قصاصين ، ومسرحيين ، وسينمائيين . لكنهم كانوا شعراء في كل الأزمنة حتى اعتقدوا في الماضي أن هذا الفن وقف عليهم وحدهم . علاقتهم باللغة تأسست جوهرياً في الخطاب الشعري قبل أن تتعمق في الخطاب الديني . تلك ظاهرة اجتماعية ثقافية مرسومة في حياة المدينة . في المدينة بكل أشكالها وبجميع طبقاتها .

ولأن الرؤية الانتقائية لا يمكن أن تترجم الواقع كله ، فالشعر يتجاوز

الثقافة ويهز معاييرها . ويصح كل الصحة أن نقول بكل تأكيد إنه ابتداء من تأسيس الأسر المالكة التي قادت الامبراطورية الاسلامية في القرن السابع ، نظمت البنيات الاقتصادية ، والسياسية ، والاجتماعية ، التي أقامتها الدولة ضمن طبقات . وبهذه العملية نفسها أريد للثقافة أن تكون مركزية ، موحدة ، خاضعة بشدة لاختيارات طبقة بالذات عن طريق نخبتها . وقد تضافرت آنذاك كل الجهود على ترسيم هذه الاختيارات في التاريخ لصالح تيارات الايديلوجية المسيطرة .

لم ينج الشعر من هذه الحركة الجاذبة نحو المركز . هذه الحركة التي أرادت أن تضمن التماسك ولو على حساب التباين . وهكذا عرف الشعر الذي أنتجته الآلهة ازدهاراً كبيراً ، فقد قيل باسم أمراء ، وأهل قوة ، هذا الشعر الذي يبلغ القمم ويصل بتعبيره الكلاسيكي إلى حد الابداع . وسواء كان العمل الأدبي تابعاً أو غير تابع لنخبة بالذات ، فالعرب جميعاً يتعرفون على أنفسهم فيه ، وهم يرددون إلى يومنا هذا أبيات المتنبي بحماس منقطع النظير .

ولكن الكلاسيكيين الكبار ليسوا هنا وحدهم ، فقد اختار الشعر العربي لنفسه ميادين أخرى . فهاهم الشعراء الصعاليك الذين يرفعون راية الرفض حتى الانهاك ، وها هم شعراء المرأة ، وشعراء الصديق الذين لا يبدو أن أحداً قد سبقهم أبداً في الديونيسية . وها هم شعراء الوجد الصوفي ، وشعراء الحدائق ، والزهور والموسيقى ، وشعراء الموت والزمن حيث تنحل الحياة . وها هم أخيراً شعراء الشعب من دجلة والنيل إلى خانات الأندلس ، ومن ثلوج لبنان إلى الصحراء المترامية الأطراف حيث يوجد شاعر مغن عجوز ، في استطاعته بمصاحبة قوس كمان عتيق وبقصيدة واحدة أن يروي لك تحت السماء أسطورة حياة بأجمعها .

وإذن فمهما تكن المستويات اللغوية رفيعة أو دارجة ، ومهما تكن طبيعة الالهام ، فاللغة العربية لم تجد أرحب مكاناً من الشعر للافصاح عن عبقريتها . احتفال روح بالكلمة التي خلقتها لنفسها . أن تكون شاعراً يعني ربط الكلام بالكائن ، بالأمس كما هو اليوم ، وبالاتفاق العميق نفسه . وبالاضافة إلى ذلك ، فالشعر العربي لم يفعل خلال ما يقرب من عشرة قرون إلا أن يكرر نفسه . المواهب التي لم تنقطع قط عن الظهور ، وقفت نفسها على ترديد أساليب المدارس القديمة ، عالم عربي منقسم وممزق ، غاف ومنحط ، وعما قليل مستعبد مكتفٍ بإرثه . كان المقلدون يجهدون أنفسهم في احترام المعايير دون أن تحركهم القوة التي وطدت هذه المعايير . كانت القصيدة تمارس دائماً ، لكنها كانت تتجمد أمام ذات الأفق الراسخ .

كان يجب انتظار أن يطرح هذا العالم على نفسه مسألة الحداثة طرحاً شاملاً لكي يجابه أدبه مشكل تجديده . وكان يجب أن يمر قرن طويل قبل أن ينفجر الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية انفجاراً هيأه عمل طويل ، ونضج عميق لا نكاد نبدأ الآن في معرفة زمان ومكان حدوثه . والذي هو مؤكد أن الكلاسيكية كانت تتحكم بدون مشارك لكي تستطيع الأشياء أن تحدث بسرعة وسهولة . لم تقدم الكلاسيكية حتى قاعدة للبحث ، ولم تعرض نفسها كموضوع لمعركة جديدة بين القدماء والمعاصرين . هذا المتحف الذي خلق مفاخر عديدة لم يسمح لزواره أبداً أن تراودهم فكرة تحطيم تماثيله ، خصوصاً في وقت كانت كل الثقافة العربية فيه معرضة للخطر من قبل الاحتلالات الاستعمارية .

وإجمالا ، كان يجب خلق الكلاسيكية من جديد للقضاء عليها . والذي لم يكن مستطاعاً حتى تخيل فعله ضد القدماء ابتداء من المتنبي ، سينجح في عمله ضد البارودي ، وشوقي ، وحافظ إبراهيم . فبعد مغامرات وتجارب قامت بها مدرسة المهجر ، ومدرسة أبولو الرومانسية بمصر ، وجماعة الديوان بمصر كذلك ، تصل من القاهرة أو من بيروت محاولات جديدة ، وإيقاعات مجهولة ، وكتابات تبحث عن الزمن الحاضر . ولأول مرة في تاريخه يكتشف الشاعر العربي الشعر الأجنبي . من الرومانسية إلى الرمزية مروراً بالبرناسية ، قاطعاً من الطرق أشدها تبايناً . ويأخذ كل شيء مكاناً في هذه الحركة : الجيد والرديء ، التقليد الفج والاكتشاف . ولكن ليس هناك شيء بلا فائدة ، لأن اللغة التي ظلت محصورة طويلاً في تطورها الخاص ، تخضع لكل هذه الغارات ، وتتهيأ في داخل نسيجها المتشابك إلى القول الشعري الجديد .

كانت المدرسة العراقية هي الأولى التي انخرطت في هذا الطريق الذي عينه الرواد المصريون واللبنانيون . بدر شاكر السياب المتوفي سنة ١٩٦٤ في السابعة والثلاثين من عمره ، والشاعرة نازك الملائكة نشرا سنة ١٩٤٧ نصوصاً تعتبر حاسمة. وقد تبعهما بعد قليل عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري . ومنذ ذلك الوقت والحركة لا تتقطع اطلاقاً . في مصر صلاح عبد الصبور ، وحجازي ، وعفيفي مطر يعطون الضربة القاضية للمقاومة الحاسمة التي أبداها الكلاسيكيون الجدد . في لبنان وسورية أدونيس ، يوسف الخال ، أنسي الحاج ، محمد الماغوط ، خليل حاوي ، الخ . يواصلون معاً الابداع وإدارة مجلات لعبت دوراً بارزاً خلال الستينيات خاصة في الميدان النظري (شعر ، مواقف) . في السودان محمد الفيتوري يجهر بغنائه الافريقي ، ويحتل بسرعة الصدارة بين المجيدين ؛ وبعد هذا بقليل ، في الشقاء ، موكب الشعراء الفلسطينيين الموجع : محمود درويش ، سميح القاسم ، فدوى طوقان ، توفيق زياد ، معين بسيسو وآخرون من الذين يعيشون الوطن الضائع بألم عظيم .

من الضروري ، بالاضافة إلى هذا ، التمييز بين تيارات انتاج شديد التنوع ، في وسطه ما زالت تقف الكلاسيكية الأكثر صفاء ، يمثلها ـ وبكيفية رائعة ـ الشاعر الفحل الجواهري الذي يحافظ على التقاليد العظيمة للشعر الخطابي ، يجب أن نكون قد سمعنا جمهور الجواهري يردد بصوت واحد إحدى قصائده وينتصب بحركة حماسية واحدة لكي نفهم ما هو الجمهور العربي ، وما هو الشعر بالنسبة له .

ما زال الشعر عند العرب تمريناً جماهيرياً. وربما يجد القارىء الغربي صعوبة كبيرة في تخيل أهمية الاجتماعات التي تعقد بانتظام وغناها ، وحدّة التصادمات التي تحدث فيها . إن الشيء الذي يمكن أن يتخذ في مكان آخر هيئة استعراض للعب بقوافي المناسبات ينتهي هنا إلى تجربة جوهرية توجب الكتابة الشعرية . والشعر العربي دائماً قول مأثور ، والاستماع إليه ركن من أركان ابداعه . إن الذات تنفتح هنا على الخطاب الشعري ، ويتردد صدى هذا الانفتاح في الاختيارات اللغوية ، كما يتدخل في الاسقاطات النفسية للخطاب الشعري معبئاً في آخر المطاف للتعبير عن نفسه أدوات فنية ◀

خاصة . وليس انشاد القصيدة طريقة من بين طرق أخرى لنشرها ، بل هو مظاهرة حيوية ليست صادرة عن الشاعر ، ولكن عن القصيدة التي تؤول نفسها ، وتكتسب مشروعيتها .

من هنا نفهم كذلك جيداً الوضع القانوني للشاعر . فالشاعر ينتمي إلى المدينة أكثر من أي مكان آخر ، ولن يكون مفهوماً أنه لا يحتل فيها مكانه الطبيعي ، لكن هذا المطلب ليس من المسائل الهينة التي يسهل تلبيتها في بلدان حرية الكاتب فيها تجاه السلطة السياسية غير مدركة ، وكلامه محاكم ما دام يتضمن اتهاماً لهذه السلطة تصريحاً كان أم تلميحاً .

هكذا يشارك حجازي في جميع المعارك التي تقودها الطليعة ضد المتسلطين على ثقافة متحجرة فوق نجاحاتها البائدة ، وفي الحقيقة أن النضال أيديولوجي ، وهذا مفهوم . والمشاريع الثقافية تواجه بكل عنف كلما كانت المراهنة فيها كلية ، وهذا طبيعي . فان تقبل من الشاعر أن يكتشف ويلتقط أشكالا جديدة ، لا أن يدخل فقط ببساطة في غرضية مقلقة ، معناه الاستجابة لاكتشاف عالم يفهم بكيفية أخرى ، ويعاشر بكيفية أخرى كذلك ، تتحدى آفاقه الممكنة والمماثلة كل تحديد . إن اعادة النظر بواسطة الشعر مسألة أساسية ، وإلا فليس هناك أي شعر . يهدف الشعر إلى جوهر الأشياء وإلا سقط في الدرجة والمحاكاة الهازلة . والشاعرة العراقية نازك الملائكة مثل ذو مغزى . قصائدها الأولى بداية من عام ١٩٤٧ كلام جديد ، ولكنها عندما تفهم أن قلق الكتابة لا بد أن يحمل في ذاته خميرة المتمردات ، تعود إلى حقيقتها حيث لا تملك القدرة على الهدم والتقييد .

لقد فكك الشعر العربي القصيدة التي ظل ينظمها ثلاثة عشر قرناً دون أن ندخل الحقبة الجاهلية في الحساب ، لكنه خرج من هذه القصيدة خروجاً جذرياً . وهذا يعني أنه بعد تحرره من كل أنواع التقييدات التي كانت تشده إلى موقع محدد ، انهمك في تجربة كل الأجواء ، ووجب عليه من أجل هذا أن يبتدع أداة ، ولغة محررة ، أخيراً ، من الاستشهادات الثقافية التي كانت تشدها إلى ذات الشاطىء ، لغة معجونة بالوجود وقادرة على التعبير عن رؤ يا . ليست المواضيع الجديدة هي التي أصبحت مستغلة فحسب ، والاعتقاد بهذا معناه القبول بتجديد غرضي بسيط وحصر التحليل في وصف جمل . إن الشعر العربي في الواقع يسترجع الأشكال العميقة التي ترتسم في فكر وفي روح . لقد شرع في استظهار عناصرها المكونة ، واكتشاف علاقاتها البسرية . وهذا الشعر بدوره ليس انعكاساً وإنما هو شكل حسي بنفسه . بنيات النص لا تكرر الواقع ، إنها تحقيق فعلي لهذا الواقع . الشعر العربي المعاصر لا ينتهي إلى إخراج ذي طابع ثقافي ، إنه فعل وجود .

عندما بدأ حجازي يكتب ، لم يكن هناك أي مكتسب، ولكن المعركة كان قد أعلن عنها ، وسيندفع فيها بحماس كشاعر ثم كصحافي أدبي . فالشاب الذي وصل القاهرة لتجريب حظه في الصحافة الأدبية ، كان مشبعاً بالرومانسية ، وأشعاره كانت تحمل منها آثاراً واضحة ، وسيحافظ دائماً على حساسيته نحوها ، ولكنه سينتهب بالتخلي عن حالاته . وبالاجمال فحجازي يكون حالة جديرة بالاعتبار . لم يستطع في بداياته أن يعقد لقاء مباشراً مثل أدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وبدر شاكر السياب مثلاً بالشعر الانجليزي والفرنسي خاصة . تكوينه تكوين كلاسيكي جداً ، ولغته برهان على هذا . والبيئة الثقافية التي نشأ فيها لم تسمح بتاتاً بتوقع التطور الذي كان خاصاً به .

والواقع أن الشيء الذي كان في استطاعته أن يلعب ضد الشاعر ، أو على الأقل يحصره في أفق محدود ، هو الذي سيسمح له على العكس بفرض شعر أصيل منقح وعميق في الوقت نفسه . لأن هذا الشعر ليس لعبة أدبية ، ولكن شهادة وجود . كل قصائده ولدت من مسيرة محمومة في بلد حقيقي . كلماتها بسيطة ، وديعة ، وكأن راحة أمينة لامستها ، والصور تنبجس من صفاء الأشياء :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق[٤]
لما تزل طيناً ضريراً ، ليس في جنبيه روح
وأنا أريد لها الحياة ،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضي بها شفة إلى شفة ، فتولد من جديد !

وصحيح أن كلماته وصوره حية ، وأنه بينه وبينها روابط جسدية : ينصت إليها ويستنشقها ، ويقولب أشكالها بين شفتيه . حجازي الواقف المغروس ، المنتصب فوق أرضه ، والمترصد لكل الاحساسات ، والمتأثر بكل ارتعاشات جسد العالم ، اخترع من جديد للشعر العربي كتابة الواقع :

وأنا طفل ريفي
يدهمني الليل[٥]

سيكون هناك دائماً شيء جوهري من البراءة في الكلمة المقولة . يحتفل بصداقة الرجال في نظراتهم وحركاتهم ، يغني الحب ، ويرسم المرأة الموعودة بإعطاء الكلمات نفسها شكل عناق ، ينزل حيث العدالة مهددة أمام كل ظل للشقاء . وليس المقصود بهذا ما نويه ، أو توزيع غرضي منسق لإبراز التناقضات . فلن يقدم هذا إلا كاريكاتوراً له ولعمله في الوقت نفسه البراءة لا تنتسب هنا لأية أخلاق . فقد تخلى الله عن الشاعر منذ يفاعته إذا اتجه بعفوية إلى الناس فهو يريدهم أجمعين ، رافضاً نهائياً كل ما يمس حوزتهم ، أو يعمل على تضييقها لسبب أو لآخر . الجوهري يكمن عنده في هذا الدفاع الذي لا يقهر عن الحرية :

من أين آتيه[٦]
حبي الوحيد
من أين آتيه
والليل يغلق الحدود

وسواء كان يتعلق هذا الحب بجروح حتى الموت ، أو بالقمع ، أو بضياع صديق ، أو بالشرود القلق عبر المدينة الأخطبوطية ، فإن الحياة هي التي يدافع عنها بجميع صورها ضد الاعتداء .

كتابة حجازي تقصد الهدف رأساً . ليس الكلام هو الذي يعجن ، وإنما الكائنات والأشياء في كلامه . هو اذن متأخر بالنسبة للكتابات المحكنة ، أو المكسورة التي تجعل الشعر ينبثق من شقوق غير محسوس بها لفعل متكل به . الجملة عنده كاملة ، مبنية منطقياً ، ومن مدٍّ يضمن للنهج الحركة التي كانت ميزة الشعر الكلاسيكي . لا شيء يفاجىء ويضل ، لأن المعنى يظهر ملتحماً بالكلمة ، ومنقاداً في شفافيته بدون أن يهبط إلى الغموض . هناك ،

من جهة أخرى ، لغة قوية ، واثقة من نفسها ، محتضنة بشكل طبيعي الكلمة الغريبة إلى جانب التعبير الشعبي ، ولكن بدون تنازل للتمرين الثقافي أو للشعبية السمجة .

بالاجمال ، هذا هو الشعر الذي يبرز بهدوء آلته ، بما في ذلك التلاعب البارع بالتناغمات المستحضرة لمساندة اندفاع الفكر ، والمسجلة سواء في القوالب الاصطلاحية للعروض التقليدي ، وفي التقسيمات المجزأة التي تنوعها ، أو في المحاكاة المدهشة للايقاعات القرآنية .

إنه الشعر الذي يبرز آلته ، لا وسائله ، فهذه الوسائل كلها مكتملة في هذا الانصات الكوني الذي يبقى فيه الشاعر سواء وصف منظراً ، أو معركة ، أو حنيناً . يكتب مثلما يأخذ الحياة : مجموعة وكلية في آن واحدة إن كانت جملته مطردة ، فاندفاعاته متضاعفة ، وادراكه للأشياء يعيد لها تعقيدها الكثيف . لا يفرض رؤية « شعرية » بل يكتشف شعرية الوجود ، يعني مسراه المتعدد ، وروابطه الدقيقة ، وتقلب صوره رأساً على عقب ، ومجازاته الأكثر وقاحة . هذا ما يعني بالنسبة له قول الواقع والسماح لتياراته بحمله ، واكتشاف علاماتها السرية بمجرد ملامستها لسطح الآلام .

من هنا بنية القصيدة . في سطحها وحدة موضوعية وحركة كبيرة . وفي العمق ، تعاقب تفجيرات ، وتدرج جمل مدوم ، كاشف مواقع غير متوقعة . هكذا ينفتح باب المفاجآت . هنا ، ينبثق الرمز ، يجمع حوله الصور ، يعطيها بعدها . هناك ، ينسج المجاز تماثلاته التي تنحدر من كل جهة لتعطي اللحظة المعيشة كثافتها . ثم لا يستعين غالباً بأية صورة بيانية ، لأن القولبة تكتفي بنفسها . حينئذ يلتحم البيت بالاحساس وكأنه يكون ضفة لوجود يتدفق نثراً ، مستعجلاً بين الكلمات .

تسجل القصائد الأخيرة بالاضافة إلى هذا تطوراً محسوساً . الغناء يظل أخوياً ، والوسائل متشابهة . ولكن موجة تجوب بعض النصوص ، معبرة عن نوع من القلق . لا يعني أن العالم يظهر له أكثر صعوبة من السابق أو أن أمله أضعف من ذي قبل . يبقى صاحب ثقة واضحة ، ولكن عنيدة ، غير أن حجازي الذي بلغ النضج والحذق ، يبدو أنه يتهيأ لمجابهة « كائنات مملكة الليل » ، عنوان ديوانه الأخير الصادر في سنة ١٩٧٨ . ربما قد آن الأوان ليتغلغل في هذه المناطق المظلمة حيث تتجابه المتناقضات . كلماته تعقد علاقات جد سرية ، وصوره تهتز بهذه الداخلية التي يملكها النظر القلق المشرق دائماً مع ذلك بالأمل الكبير .

تعالوا نلون كما نشتهي هذه الأرض
أو نشعل النار فيها(٧)

ترجمة الشعر ما هي إلا محاولة أكثر يأساً من كتابته . وكلا الفعلين غير مبررين . اختيار النصوص اختياري . أبيات حجازي التي أتت إلى شفتي ، تردد صدى كلامي الخفي ، حافظت على الصور التي كانت ترافق تيهاني . لقد فصلت في هذا النسيج لباساً حسب مقياس ظل يسكنني . إنني اقترح قراءة . هناك أخريات . أنقل لشعراء العالم هذه اللغة الأخت القادمة من أرض مصر .

باريس

(١) قصيدة « الشاعر البطل » من ديوان « مرثية العمر الجميل » . المترجم .
(٢) قصيدة « الدم والصمت » الديوان صفحة ٢٥١ - ٢٥٢
(٣) « الموت فجأة » من قصائد الديوان الثاني « لم يبق إلا الاعتراف » ، المترجم .
(٤) قصيدة « لمن نغني » ، الديوان ص ١٢٠ - ١٢١ .
(٥) قصيدة « تعليق على منظر طبيعي » ، الديوان ص . ٥٤٣ .
(٦) قصيدة « السجن » ، الديوان ، ص. ٢٥٨ .
(٧) قصيدة « آيات من سورة اللون » ديوان . « كائنات مملكة الليل » ص. ٥٤ .

عصافير من الورد لأطفال فلسطين

راسم المدهون

أجيء إليها . . .
مباركة نسمة من نعاس تداعبنا فنطيع
نمدّ لها طرف القلب
حبة توت
تويجاً من الورد
قبرةً بالندى والضياء تغنّت بأبواب ذاك الصباح
البدائيّ
قلباً من الفطر ،
يقتسم الصبية الجائعون بفيء بقاياه
إني أجيء إليها وتأتي إلي .
طالع من فمي كل هذا الغناء الحزين
ساقط في يدي
كل هذا الأنين
حبة التوت . .
ثم التويجة . .
قبرة الرملِ والفطر . .
صبيتنا الجائعون . . .
إني أبارك في غفوة الكفّ بين يديها
الغناء الحزين .
فتدور بخاطرها صبوتي ،
تتساءل :
هل جردته المسافات من دمه
أم ترى عرّبته البلاد بحلم يدور
ويهوي على الأرصفه
وتفور بخاطرها صبوتي
فتعيد التساؤ ل :
هل أفرغ الليل صدر حبيبي من الصبّ
حتى استفاق
أم هو البحر يأخذه للأساطير
يعبره موجة موجة فوق حلم جميل يطوف البلاد
يا حبيبي . . . تمهل على الرمل
منفاك من إبرٍ

جمرة ودم
وانتظار طويل . . .
مباركة لحظة من نعاس تداعبنا فنطيع
نمدّ لها طرف القلب
حبة توت
تويجاً من الورد
قبرة بالندى والضياء
فلماذا البكاء
ولماذا المدائن ضاقت بسكانها
ويضيق المدى بطيور السماء . . .
ولماذا البكاء ؟

* * *

كانوا يصطادون الضوء على شُفرات الحلم .
عصافير من الفرح الطفلي . . .
يحلم أوّلهم أن العالم ميراث الضعفاء
يبتسم لمن يعرفهم . . .
ولمن لا يعرف عنهم غير مسوح الحزن ،
ويلمح في أعينهم نهر الحب الدافق
والفرح العادي فيحلم معهم . . .
كان الثاني يذكر اسم حبيبته إن مرت
فوق الرمل
الأبيض نسمة ريح .
أو داعب وجه مدينته صبح
فاسترخت عند تخوم النوم
كان الثالث يغفو بين الصحو وبين الحلم
ينتظر المطر الهاطل من صحن الأفق
الفضي على
الأطفال التعساء
حلوى ومزامير
وثياباً من ذهب وحرير .
كانوا يصطادون الضوء على شفرات الحلم .
عصافير من الفرح الطفلي . . .

وتفرّق جمعُهمُ . . .
جاء الوقت الذهبيّ
وجاء الوقت الخشبيّ
وجاء الحزن ،
وجاء المنفى ،
الجلادون ،
القتلة . . .
صوت من أطراف العالم غرّبهم
أخرجهم من ملكوت طفولتهم .
من يأتي الآن يقص عليهم
فرح الماء الهاطل في الصحراء
ينبت قمحاً للفقراء
من يأتي الآن يقول لهم أجوبةً عن أسئلة
في أعينهم
أطفال فلسطين التعساء
من يأتي الآن ويأخذهم
لبلاد لا يتباطأ فيها الصبح
ولا يحترق الآباء ؟

* * *

يا حبيبي الذي غرّب القلبَ في لحظة حزنه
ها أنا ذبت في لغة الآه
مرمرني الشوق
إني أعود إليك
مباركة نسمة من نعاس تداعبنا فنطيع
نمد لها حبة القلب
تأكل . .
ثم نجوع . . . فنأكل
حبة توت . .
نصيخ لقبّرة بالندى والضياء
غنت بأبواب ذاك الصباح البدائي . . .
نعطي لأطفالنا وجع العمر
يقتسمون الغنيمة منفى وموتاً .

إنها الآن تأكلهم . . . واحداً واحدا
إنها الآن تذبحهم . . . واحداً واحدا
بلاد من الدم والياسمين
ستأكل أطفالها الجائعين
بلاد من الدم والياسمين
تبيع لأطفالها قسطهم من نعاس وجوع
وتأخذ منهم بقايا النعاس
ثم تذبحهم واحداً . . واحدا . .
ثم تبكي عليهم غناء حزين .
آه قبرة الرمل
أنت التي بالندى والضياء تغنّت بأبوابنا
في الصباح البدائي . .
إن حبيبي يحب الندى ،
فامنحيه الصباح
وتغني له بالكلام المباح .
يا حبيبي الذي غرّبتني عن العمر
غربته وتخوم البكاء
مباركة نسمة من نعاس تداعبنا فنطيعْ
نمدّ لها حبة القلب
غفوته . . . فتعال إليّ .
واسترح ها هنا في يدي .
ذهب العمر بالعمر ،
إن البلاد البعيدةَ
تجيء بأبنائها الضائعين
وإن البلاد السعيدة
يغادرها الخوفُ ،
أبناؤ ها يأكلون الحجارة والحلمَ
مرّي عليهم . .
وغني لهم . .
أطلقيهم بذاك الصباح البدائي
يلتقطون زهور البنفسج والقمح
مرّي عليهم . . .
وغني لهم
وليكن زمن للغناء .

* * *

يا حبيبي السكاكين تبرق . .
زغب القطا راعش . .
والقتيل على البحر صار زنابق من حلمٍ
يستطيل . . ويحنو على الرمل
صبيتك الجائعون استفاقوا وضاعت
طقوس الفطام .
يا حبيبي المسافات توغلُ
هذا الظلام يفاجئنا فيضيع الكلامُ
إن أطفالنا ضائعون
وعالمنا يبتديء من قطار بعيد يغنّي له الضائعون
يبدؤ ون به وطناً من رماد
ثم ينتظرون صغيراً يناديهم للرصيف الذي
ضيّعوه . . وينتظرون

إن أطفالنا ضائعون .
المدائن ضاقت بسكانها
ويضيق المدى بطيور السماء

سكن الوقت في دمهم
إنهم يخرجون من الجلد
يحتفلون بعام يمر . .

وعام يجيء
المسافات تعرفهم ،
والطيور التي غادرت عشّها سوف تأتي إليهم

وتأتي إليهم نجومُ السماء
مباركةٌ نسمةٌ من نعاس تُداعبهم
يخرجون . .

نجيءُ جميعاً من الحزن والموت
ثم نبارك هذا الصباح البدائي
نأتي . .

نمدّ لهم أوّل القلب
حبة توت
تويجاً من الورد

قبرةً بالندى والضياء تغنّي بأبوابنا
ويدور الزمان .
آه أطفالنا الضائعين

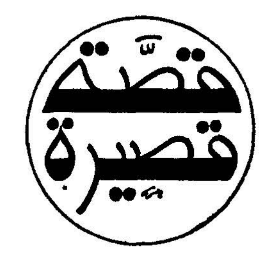
لكم المجد ،
والأمهات ،
وهذا الغناء .

المسرجة

ممدوح السكاف

أوقدت مسرجتي بزيت القلبِ
بالمصل الصديديّ المصفّى
جاءني الليلُ ليشكوني إلى الحرّاسِ فارتعتُ
وأغفيتُ على العَتْمةِ
إنّي ما تعوَّدْتُ سوى النوم على الضوءِ
أخاف الجنّ يأتوني
أخاف العسسَ البَريَّ
والنملَ
وأشكال التوابيت الطويلةِ
والمرايا تعكس الوجه الترابيَّ
وأسراب السحالي تتملاّني
وتعدو فوق جسمي
ما تعودتُ سوى النوم على الضوءِ
سوى اليقظة في العتمةِ
لكنْ
كيف جاء الليلُ من آفاقه الممدودة الظلِّ
على الأحراشِ
وأغوى مقلتي بالنومِ
فانهدّتْ مصاريعي
تكوّرتُ سريعاً
فوق نفسي
نمتُ كالقنفذ
لكنْ
لم يكن شوكٌ يُغنّي فوق جلدي
نمتُ كالأرنبِ
شَعري ناعمُ الملمسِ
والليل صديقي
وأنا والليلُ
كُنّا بؤ بؤ ينْ
بتفلاّني
فأنسلُّ إلى تحت الوسادهْ
أتفلاّهُ
فيمضي . . .
وافترقنا نقطتينْ . .
سار في دربٍ وسرتُ . . .
وكسرتُ المسرجهْ

حمص



الـــــرســـــ

منذ أكثر من عشرين عاماً وحمدان المطر يعمل ساعياً للبريد في مدينة (م).ولم يكن ذات يوم قد أهمل عمله أو تضجّر منه . كان يعمل في توزيع الرسائل حتى بعد انتهاء الدوام الرسمي ، وفي بعض الأحيان حتى ساعة متأخرة من الليل ، ونتيجة خبرة تمتد إلى عشرين عاماً ماضية إكتسبها من عمله المقرّب إلى نفسه كموزع للرسائل تعرّف على الكثيرين من سكان المدينة وموظفي الدوائر وطلاّب المدارس إلى الدرجة التي فيها ما ان يرى موظفاً حتى يخطر بباله في أي دائرة يعمل أو طالباً حتى يتذكر مدرسته وموقعها أو حتى مجرد رجل عابر حتى يتذكر مواصفات بيته وربما شكل زوجته وتسلسل أعمار أبنائه .

أصبح حمدان المطر نتيجة هذه الخبرة الطيّبة موسوعة معارف ضخمة ، ومتشعبة في جزئيات حياة الآخرين وخصوصياتهم المختلفة وملامح بيوتهم والطرق التي تؤدي إلى دوائرهم أو مدارسهم . ولم يجد ذات يوم صعوبة في ايصال أي رسالة أو برقية أو طرد إلى صاحبها المقصود . ما ان يستلم مجموعة الرسائل وكومة الطرود من موظفة البريد حتى يتفحّصها باهتمام ودراية بعد أن يثبت نظارته الطبّية على عينيه الجاحظتين ويمضي في قراءة العناوين المختلفة الخطوط والاشارات ويتوقف طويلا عند كلمة (نشكر موزع البريد) التي يقرأها بتركيز ولأكثر من مرة في بعض الأحيان . وحين تستعصي عليه كلمة أو يُمحى حرف أو تضيع جملة من العنوان المثبّت على الغلاف نتيجة السهو من المرسل أو لكثرة التداول بين الأيدي ، يدرك الجزء المفقود من سياق العنوان ، ولم يخطىء ذات يوم في استنتاجاته أو توقعاته للكلمة الغامضة أو الحرف الممحوّ أو الجملة الضائعة من العنوان . بل وصلته ذات يوم رسالة لم يُكتب على غلافها سوى اسم محافظة (م) واسم الشخص المرسلة إليه فاستطاع في غضون أيام قلائل العثور على الشخص المقصود وسلّمه رسالته .

كان يخامره احساس بأن واجبه كموزع للرسائل في غاية الأهمّية ، بل تترتب على عاتقه مسؤوليات كبيرة ليس من الأمانة والخلق الرفيع التهاون فيها ، فهذه الرسائل تحمل في طيّاتها الكثير من الأمور المهمّة والصعبة ، وأحياناً تكون هذه الأمور مصيريّة ، وعلى هذا لا يمكن تأجيلها أو التهاون في سرعة ايصالها قدر الامكان . امّا اهمالها فجريمة نكراء لا تغتفر .

يجد حمدان المطر متعة لا تضاهيها متعة حين ينظر إلى جعبته النسيجيّة وقد فرغت من الرسائل . لقد أدّى الأمانة إلى أصحابها واستحق بذلك أن يجلس هادئاً ، مرتاح البال في مقهى المحلّة أو في الجامع أو في البيت أو يشارك في مناطق نائية ومتفرقة من المدينة في تشييع بعض الجنازات أو حضور حفلات الأفراح المختلفة كالزواج والختان والدبكات .

يفكر حمدان المطر بأن صلاة الجماعة مباركة فإن لم تكن في الجامع فمن المستحسن أن تكون مع بقيّة المصلّين في أحد بيوت العزاء ، وعلى ضوء هذا التصور كان يبحث عن صلاة الجماعة أينما تكون ، وبرغم كل هذا وفي شتى الأوضاع التي يمرُّ بها لا يخلو تفكيره من أهمية الرسائل وضرورتها في حياة الناس والمجتمعات . ناس في أقصى أطراف الأرض يبعثون برسائلهم إلى ناس آخرين لشتّى الأمور الحياتية فتصل عبر مراحل عديدة ومختلفة إلى أن تقع بين يديه ، حينها تصبح مسؤوليّته كبيرة وفي غاية الأهميّة تلحّ عليه بضرورة ايصالها إلى صاحبها بأي شكل من الأشكال .

منذ عشرين عاماً لم يجد صعوبة في ايصال أي رسالة إلى صاحبها كما يحدث له الآن . فهذه الرسالة المدعوكة والمكتوب عنوانها بقلم الرصاص وبخط في غاية السوء غير واضح ، بل مُحي بعضه نتيجة تداول الأيدي وكثرة التقليب ، مما يؤكد قِدَم هذه الرسالة وطول عمرها قبل أن تصل إليه . ولكنه برغم هذا استطاع أن يترجم بعض الخطوط المتداخلة والمرتبكة إلى جملة مؤداها (الوالد العزيز إبراهيم الخلف المحترم) وكذلك قرأ باعتزاز جملة (نشكر موزع البريد) واسم المحافظة ، ونتيجة تقصّي شخصي دؤوب استطاع أن يصل إلى الشارع المقصود وبالتالي إلى المحلة المقصودة ، ولكن الرجل المقصود كان قد إرتحل إلى مكان آخر تضاربت الأقوال في تحديد مكانه ، ومع هذا استطاع في الأسبوع الأخير من بحثه الدؤوب أن يلتقط اشارات وأوصافاً لا تخلو من أهمية تشير إلى بعض أماكن تواجد إبراهيم الخلف والمحلّة الجديدة التي يقطنها .

وبرغم اصراره على البحث والاستفسار من كل من يصادفه في الطريق فإنه لم يجد جواباً شافياً ومؤكداً يحسم هذا القلق ويؤدي إلى النتيجة المرتقبة التي تعزز مسيرة عشرين عاماً من العمل كموزع للرسائل .

وعند هذه النقطة التي أصبحت صعبة التجاوز أصبح الأمر لحمدان المطر

رسالة

بقلم: حمد صالح

ليس أمر رسالة يجب ايصالها إلى صاحبها ، إنما أمر طعن في ذاكرته التي صقلت والتي يفترض انها أصبحت تفهم في أمور الرسائل أكثر مما يفهم الآخرون وإلّا فما هو اختلاف ساعي البريد عن أي شخص عاديّ آخر ؟ أين ذهبت تجربة عشرين عاماً من توزيع الرسائل ؟ أمن المعقول أن يستعصي عليه العثور في مدينة (م) التي يعرفها شبراً شبراً ومحلّة محلّة وشارعاً شارعاً على رجل اسمه إبراهيم الخلف ؟

نفض حمدان المطر رأسه بانزعاج كما لو أن أحداً نخزه بمسمار مدبّب في خاصرته . تصفّح الرسالة للمرة الألف خلال هذا الشهر وعلى سيمائه ترتسم ملامح الاهتمام والحيرة ، ثم اعتلى دراجته الهوائية ومضى يطوف شوارع المدينة بحثاً عن صاحب الرسالة .

كانت الشمس طوقاً من الضوء الملتهب معلقاً فوق عمارات المدينة ، والجو ساخناً ملتهباً بحرارة غير اعتيادية ومع هذا كانت الشوارع مزدحمة بالسيارات وممرات الأرصفة ومداخل الأزقّة الضيّقة مكتظّة بالبشر المختلفي الأعمار والسحنات ، فيما كانت دراجته الهوائية تطوف المدينة من أقصاها إلى أقصاها بسرعة هي الأخرى غير اعتيادية ، وكانت جعبته النسيجيّة لا تضم بداخلها سوى رسالة واحدة مكتوبة بقلم الرصاص معنونة إلى (الوالد العزيز إبراهيم الخلف المحترم) . ساءل نفسه بيأس في أي الأماكن يتواجد هذا الإنسان المجهول يا تُرى ؟ وما هو شكله ؟ وهل في الرسالة أشياء مهمّة وضرورية تستوجب كل هذا التعب ؟ منذ شهر تقريباً والرسالة نائمة في الجعبة ، وهذا ما لم يحدث لرسالة أخرى في حياة حمدان المطر الوظيفية ، ولا يسمح هو بالمقابل بحدوثها مطلقاً . فإذا أصرّت هذه الرسالة على عدم مغادرة الجعبة فالشيء الثابت في ذلك هو عدم كفاءته كموزع للرسائل !

يجب أن يجد صاحب الرسالة بالرغم من كل شيء آخر ، وان لم يجده فطلب الاحالة على التقاعد أولى من البقاء في عمل لا يستطيع أن ينجزه على وجهه الأكمل . سأل الكثيرين وبدقة وتركيز قبل أن يصل إلى المحلّة التي يفترض أن إبراهيم الخلف يسكنها الآن . تأمل البيوت والأبواب والشرفات والنوافذ القديمة الطراز بعين خبيرة مدققة . تفحّص كذلك مداخل الأزقّة الآسنة . مسح وجهه المتفصّد عرقاً بطرف يشماغه وترجل بهدوء لا يخلو من تعب عن درّاجته الهوائية وركنها على جذع شجرة يوكالبتس ضخمة تقع على طرف الشارع . وحين انحرف في زاوية الشارع الخالي من السابلة شاهد بيتاً منسوجاً من شعر الماعز مثبتاً بحبال غليظة من القنّب مقاماً في فسحة من الأرض غير مأهولة مرتكزاً على أعمدة خشبيّة متباعدة وبداخله حلقات واسعة من الرجال يتأهّبون لأداء صلاة العصر . عرف من طابعه الظاهري انه مأتم فآثر أن يصلي مع بقية المصلين صلاة الجماعة ، وكذلك يقرأ الفاتحة ويتناول فنجاناً من القهوة ومن ثم يواصل تساؤله عن شخص ما اسمه إبراهيم الخلف . توضأ واحتل له مكاناً بين صفوف المصلين ، وحين انتهت الصلاة جلس في طرف البيت الواسع بانتظار القهوة التي كانت دائرة ومستمعاً إلى أحاديث المجالس المأتمية المألوفة . وكان إلى جانبه رجل في حدود الأربعين ، يعتمر عقالا من المرعز ويشماغاً منقطاً بالأسود والأبيض وبدلة سوداء قاتمة ونظيفة ولكنها تفتقر إلى الكيّ . صامت . يميل إلى العبوس والتجهم . يُسقط باستمرار رتيب خرزات مسبحته الحجريّة .

سأله حمدان المطر :

- لمن هذا العزاء ؟

التفت الرجل بوقار وتزمّت :

- شهيد ، جاؤوا به من الجبهة

دمدم حمدان المطر من بين أسنانه :

- الله يرحمه . . لكن إبن من هذا الشهيد ؟

- ابن رجل سكن محلّتنا حديثاً اسمه إبراهيم الخلف .

رنّت الكلمة بصخب وضجيج في رأس حمدان المطر. تلاصقت الحروف بهدوء قاتل ومضت تتساقط متآلفة من تساقط خرزات المسبحة الحجرية . كل حرف يسقط يثير زوبعة من الغبار المتوالد في الذهن المعتم . كل حرف رصاصة تخترق جسداً . ضاعت الوجوه وتلاشت الأصوات المتداخة في بيت العزاء . خرزات المسبحة تتساقط بعمق في رأسه كمطارق ثقيلة تدق على وتد من الفولاذ . ظل منفرداً يتيه في جلبة عواصف الغبار المتوالد من تساقط جثث الحروف المشوهة . ينأى مثقلاً بأتعاب زمن كريه ومروّع . هو الآخر أصبح حرفاً مغبراً وضاع بين طيات رسالة مدعوكة مكتوبة بقلم الرصاص . تحامل على يديه تأهباً للنهوض وهو يهمس لنفسه بمرارة : « لم تعد هناك فائدة أن تصل الرسالة الآن ، أو لا تصل إلى الأبد » .

الموصل (العراق)

تنويعات على مقام حجاز

محمد حسين القاضي

حين جئت المدينة . .
كانت سماء من الرمل خلف منازلها
والحقيبة تمسك مني يداً ، وتدور
وأيدي المدينة تحمل وجهي للشمس محترقاً
(من يدلّ الغريب الذي ليس يعرفه أحدٌ ؟)
وتكمّشت بالغصن أزرق
أي نهار من الآس ينأى
فيهوي الندى بي إلى الرمل شيئاً فشيئا
ترى أين ألقاك آنستي . . ؟

قد تساءل أهل المدينة حين رأوني هنا :
ـ من يكون الغريب ؟
وأوقفني الشرطي قليلاً
وكنت أخبيء وجهكِ هذا الطفولي ما بين ثوبي وجلدي
وأسأل عنك الدروب التي ضيّعتني طويلا
وأرفع عينيّ نحو شبابيك مغلقةٍ ،
تابعاً ظلّكِ الهاربَ الأبديّ
وأمضي مع المارة المسرعين وخطوتي المستجيرة وحدي
أتعرفني لو رأتني آنستي . . ؟

ولماذا أتيتُ أنا
وتباعدتِ أنت ؟
لماذا أتيتكِ في آخر العمر أبحث عن وردة هربت من صباي
وعطرك ذاك الخفيُّ يعاودني دائماً
موقظاً في عروقي داء الحنين المقيم .

هل أحاول أن أصف الآن عينين واسعتين
ولا يملأ الشوك والرمل أغنيتي . .
آه . . والميرمية آنسةٌ طلبتني ذات نهار خميس بعيد
فكانت يداك تبوحان
(والشاي في الكوب يخدر . .)

ثم تزيحان عن وجهك الخصل المستفزةَ
أو تغفوان على مفرش من نقوش خرافيةٍ ورسوم .

هكذا عندما كانت العين تنظر في العين
يهرب طير الكلام من الشفتين ،
وننسى . .
ورائحة الميرمية آنسةٌ
والندى عاشق صامت الدمع ليس يبوح
وكنا على وهج اللحظة البكر محترقين نحوم .

وتدورين بي . أي شيء يحاصرني بك . . ؟
هل هو صدرك هذا الذي يتبرعم خلف الفساتين
في غفلة من يدي .
أهي ساقك حين تريحينها فوق أخرى
أم الجسد المتدفق ملء العباءة . . ؟
بل هو شيء من الحزن بين ذراعيّ يطفو رويدا
ويُسقط في نهر روحيَ أوراقَ أغصانه ويبلّلها بالنجوم .

ما الذي يحدث الآن . . ؟
ها هو ذا عريُك الصحراوي يدركني بين صبّارة وجناح قطاةٍ
فألقي عليك قميص السماء الرمادي مستغفراً
بينما أتنسم منك رياح السموم .

ويحدثني الرملُ أن الينابيع تشحب عندك
انكِ عطشى إلى قطرةٍ من ظلال معتقةٍ
(ونهار من النخل خلف البنايات يفنى . .)
ترى هل لقيتك أم أنني أقتفي أثري الضائع
الآن فيك سدى .
باحثاً عن ملامح وجهي القديم ؟!

الرياض

صورة العربي في الأدب الصهيوني

الدكتورة حياة جاسم محمد

تتناول هذه الدراسة صورة العربي في نماذج من أدب ثلاثةٍ من كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة ، هم : موشيه شمير[١] ، ناتان شاخام[٢] ، وس. يزهار[٣] ، وكيف تختلف هذه الصورة في قصص الكاتبين الأولين عنها في قصص الكاتب الأخير في الخصائص المادية والمعنوية التي نسبت للعرب ، وفي موقف الكاتب من الشخصية العربية ، ومن قضية الصراع العربي الصهيوني .

يعرض القسم الأول من الدراسة الصورة المظلمة للعربي في قصص شمير وشاخام في حين يعرض القسم الثاني الصورة الأخرى المختلفة التي تظهر في قصص يزهار . وبالنظر لجدّة موضوع البحث تعتمد الدراسة ، أساساً ، على الملاحظات المبنية على قراءة قصص الكتّاب المشار إليهم .

صورة العربي في قصص شمير وشاخام

يظهر العرب في قصص هذين الكاتبين أناساً جهلة ، يهملون العناية بحيواناتهم ، ويتركونها هزيلة ضعيفة ، ولا يعرفون كيف يوفّرون العناية الطبّية لها ، فينتشر وباء الدجاج من قرى العرب غير الصحّية : « بدأ وباء الدجاج القاتل في قرى العرب وأصاب دجاجهم الهزيل الذي أهملوه »[٤] .

ويبدو العرب جهّالاً إلى درجة أن يصعقهم منظر الآلات الطبية الحديثة التي لم يألفوها ، أو ربما لم يروها من قبل ، والتي استخدمها المسؤولون في مكافحة الوباء : « أخذت الفلاحين العرب الدهشة لمنظر رجال الشرطة والوثائق الرسمية والحقن وأدوات الطب البيطري »[٥] .

ويؤذي العرب اليهود المثقّفين بجهلهم هذا ، فمن قرى العرب تسرّب وباء الدجاج إلى مستوطنات اليهود ، ودمّر دجاجهم الصحي القوي : « تغلغل الوباء إلى المستوطنات اليهودية ، ودمّر حتى أقوى الطيور في تعاونياتهم ، تلك الدجاجات البيضاء التي كانت تقوقىء في النهار ، وتخربش بأظافرها في الليل »[٦] . ولم يستطع العرب ، لجهلهم هذا ، أن يفهموا الخطر الذي كان يغزو البلدة ، أو أن يتعاونوا مع الزجال الذين كانوا يحاولون السيطرة على المرض ، وعن طريق العقاب أو الوعد بالمكافأة استطاع رجال الصحة أن يسيطروا عليهم : « سياسة واحدة فقط كانت ذات تأثير في قراهم ، أن يخوّفوا ويعزلوا ، وتحرق حيواناتهم المريضة وطيورهم الميتة ، وتحظر عليهم الاتصالات مع القرى المجاورة ، ويوعدوا بمكافأة أو (يهدّدوا) بعقوبة »[٧] .

ولكي يجعل الكاتب صورة العربي أكثر إظلاماً يقارنهم باليهود المثقفين الذين يتفهمون مشكلة الوباء ويتعاونون مع السلطة الصحية في السيطرة على المرض : « ولكن في المستوطنات اليهودية كان المشرفون على الأبقار والطيور الداجنة هادئين متفهمين ، تغلغلوا إلى قلب المشكلة ، يصغون بانتباه ، ويتقبلون النصيحة شاكرين ، وينفذون التعليمات كاملة . يرافقون السيارة إلى الطريق ، ويصافحون الطبيب البيطري باحترام ، ويغلقون الباب بعد ذهابه مباشرة »[٨] .

ويظهر العرب مُفرَغين من أية قيم أو مُثُل توجههم وتجعل سلوكهم إنسانياً ، فبدلا من التعاون مع السلطة لمواجهة خطر الوباء يحاول سائقو سيارات النقل الكبيرة القادمة من دمشق إلى بيروت أن ينجوا من التفتيش الدقيق برشوة رجال الصحة في المحطة ، « ولكن اللفافات الأجنبية التي قدموها لم تكن ذات جدوى »[٩] . وتتوضح أخلاقية العرب بالمقارنة إلى أخلاقية اليهود الذين قبلوا أن يطلقوا سراح عربي تسلّل إلى الأرض المحتلة مقابل جثتي فتىً وفتاة صهيونيين قتلا داخل حدود الأردن ، وكانت الجثتان « قد مزقت عنها ملابسها »[١٠] ، مما يوحي ، وإن لم يذكر صراحةً ، بفظاظة العرب . ويؤكد هذا الإيحاء أن العرب ، في القصة نفسها ، أرسلوا جثتي القتيلين في شاحنةٍ مكشوفة في يوم ممطر ، فتشبّعت الأغطية التي وضعت على الجثتين بالمطر الثقيل حتى ابتلّت الجثتان . وقد ناقش ممثل الأمم المتحدة العرب طويلاً ، حاثاً إياهم على إيجاد سيارة مغلقة ، لكن « الشياطين السود لم يدعونا نحصل على شاحنةٍ مغلقة . ناقشتُهم ساعة كاملة ، فقالوا إنه في الأيام الممطرة لا تتهيأ إلا الشاحنات المكشوفة »[١١] .

والعرب ، لعدم وجود قيم تحصّنهم في وجه التهديدات الخارجية ، يتطوّعون للخيانة والتعاون مع العدو . فالعربي المسنّ ، وهو الأسير الثاني الذي قبض عليه الصهاينة في قصة شاخام المعنونة « السبعة » ، سرد أموراً رائعة عن قوة العدو لينقذ نفسه وليسرّ الذين قبضوا عليه[١٢] . وهذا العربي ذليل مستسلم لا يحترم نفسه ، ويفعل مسروراً كل ما يطلب منه حتى الأعمال الغريبة « تحت حراسةٍ لم تكن ضرورية »[١٣] ، لأن العربي كان راضياً بوجوده مع آسره ، ولم يكن يفكر في الهرب أو الذهاب إلى قومه ، بل كان يعود دوماً إلى آسره « مثل كلب يعود إلى بيته »[١٤] ، ويحاول مرة بعد أخرى تقبيل يدي آسره الذي يحتقر الأسير العربيّ من أجل ذلك ويزدريه : « إنّ هوان هؤلاء الذين يستسلمون بوداعة كريه بلا حدود »[١٥] .

ولا يبدو في قصص شمير وشاخام أي تعاطف مع العرب ، فقتلى العرب يدفنون في « حفرةٍ كانت ، كما يظهر بوضوح ، قد حفرت للأزبال »[١٦] . وفي قصة شاخام « السبعة » تتوضح قسوة الصهاينة على الأسير العربي الأوّل الذي قبضوا عليه ، وكان قروياً صغيراً في حوالي الثلاثين ، ولم يكن ذليلاً ولا مستسلماً وإنما ذا ملامح حيوية متحدية ، ولذلك استخدمه الآسر آلة لاكتشاف اللغم غير المنفجر الذي كان الصهاينة يبحثون عنه . ويأخذه

الجنود إلى الأرض التي يشتبهون بوجود اللغم فيها ، ويطلبون منه ، بطريقة مهينة ، أن يركض ذهاباً وإياباً ولكن لا شيء يحدث ، فيطلبون منه أن يركض مرة أخرى فيطيع أيضاً ولكن لا ينتج عن ذلك شيء ، وفي المرة الثالثة يطلبون منه أن يركض بصورة دائرية ولكن كانت لدى السجين بقايا كبرياءٍ جعلته يرفض إطاعة وابداله إذلالاً ، فضربوه « حتى بصق دما »[١٧] ، ولكنه استطاع الهرب متجهاً إلى أسفل المنحدر ، وحين لم يستطيعوا إمساكه أطلقوا عليه النار فتهاوى واختفى بين الأشجار ، وحين سمعوا أنينه تجاهلوه أولاً ثم أطلقوا النار مرة أخرى في الاتجاه الذي هرب فيه . ولأن موت العربي لم ينقذ حياة يهوديٍ فقد شعر الآسر اليهودي بالأسى ، وبدا له موت العربي عديم الجدوى .

وتبدو قسوة الآسر اليهودي أكثر وضوحاً نحو الأسير العربي الثاني ، فقد خدعه بأن أظهر له صداقةً ومعاملة حسنة ، وتأثر الأسير بذلك ، وأخذ يطيع أوامر آسره بحبٍ وتفانٍ يظهران على وجهه : « لم أر من قبل حباً كهذا ، ولعاً وتفانياً يضيئان في وجه بشري . لم يحبّني أحدٌ أبداً مثل هذا الحب »[١٨] . وعلى الرغم من ذلك لا يتردد الآسر في أن يستخدمه أداة لاكتشاف اللغم ، فيسأله أن يقوم بأعمالٍ مختلفة ويطيعه الأسير بسعادة ، « وكانت النتيجة أن ظل يذهب من مكانٍ إلى آخر على سفح المنحدر حتى وجدت قدماه اللغم »[١٩] ، وكان العمل الطيب الوحيد الذي قام به الآسر أن أطلق على العربي رصاصة جلبت له موتاً رحيماً ثم أحرق جسده .

صورة العربي في قصص يزهار

يواجه الكاتب الصهيوني في الأرض المحتلة مصاعب كثيرة ، فهو يجد نفسه في ازدواجيةٍ لا حلّ لها ، ويبذل أقصى جهده للملاءمة بين الاستقامة والصراحة من جهة والحقيقة التي يجد نفسه في مواجهتها من جهة أخرى . وهذه الملاءمة أمر يتوقعه منه النقاد ورجال الصحافة والتربية والحزب الذي ينتمي إليه ، إن كان ينتمي إلى حزب ، وكذلك الحكم[٢٠] . وتتضح هذه المصاعب في السخط الذي ارتفع عند طبع رواية يزهار الطويلة (أيام تزكلاك) التي تصور حرب ١٩٤٨ ، فقد وصف أحد النقاد الناشئين هذه الرواية بأنها « جردٌ نهائي يقوم به جيل الحرب لنفسه ومثله »[٢١] ، في حين اتهم الناقد باروخ كيرزويل ، وهو ناقد أقدم زمناً ، الرواية بالاستهزاء بالقيم ، الإلحاد ، النرجسية ، الماسوشية ، والاستعراضية[٢٢] .

ومن الضروري عرض صورة اليهودي في قصص يزهار للتعرّف ، من خلال ذلك ، على أبعاد صورة العربي في كتاباته . في قصته (قافلة منتصف الليل) يستلقي الجندي الصهيوني في الظلمة مراقباً الطريق في المنطقة العربية ليؤمن عودة قافلة السيارات التي يملكها الصهاينة ، فيشعر بغربةٍ وعزلةٍ عن الأرض التي حوله والتي ليست له ، ويعبر عن مخاوفه وآماله في مناجاة صامتة :

« عالم واسع كبير . أنت تتنفس شاعراً أنك ربما تتدخل في منطقةٍ ليست لك ، وتلتصق بأرضٍ واسعةٍ جداً ونائية وغريبة . كانت الحقول معادية لضيوفٍ لم يُدعوا إليها ، ورائحة مزارعيها ما تزال تتشبّث بالأرض ، تلك العجوز الذابلة التي ما زال قلبها ملك أولئك الذين حرثوها . ولذلك كان هذا الخوف العاري الذي ينتفض ويخفق بجناحيه مثل منديل يتطاير ساقطاً . عالم واسع . حقول ، تلال . آفاقٌ محترقة مغبّرة تعكس خراباً . ربما كان عليك أن ترجع وتغادر هذا المكان حالا ، وتذهب إلى وطنك »[٢٣] .

ويشعر الجندي الصهيوني ، وهو يراقب بصمتٍ في الظلمة ، أنه بدون جذور ، وأنه غريب وبعيدٌ عن المكان حوله : « لسبب ما عاد إليه ذلك الشعور الظالم . إنه ضميرك المتشدّد ، ربما لم يكن هذا أكثر من وعيك بكونك غريباً هنا ، بعيداً عن أي شيء كان ملكك ، وبعيداً عن أي شيء في هذا المكان »[٢٤] .

ولا يجد هذا الجندي تحته أرضاً صلبة يقف عليها ، بل هو يشك في كل شيء حوله ، حتى في الحقائق الأساسية لوجوده ، ويواجه بصراحة العالم الذي يجد نفسه وجيله فيه . وفي (أيام تزكلاك) يناقش الجنود الصهاينة ، في مناجاتهم الداخلية وفي مناقشاتهم المطولة مع بعضهم : الحقائق الأساسية عن « قيمة الدولة ويهوديتهم ووجود قيم معينة يمكن أن يحيوا بها »[٢٥] . ويشكك جيل حرب ١٩٤٨ في قيمة تلك الحرب ، ويظهرون حيارى مضيعين ، يساهمون في حرب لا يعرفون علام تقوم . يخاطب أحد الجنود نفسه وهو يقاتل العرب في بيتٍ مهجور : « إنه لحسنٌ لو أنّ شخصاً في هذا البيت ، شخصاً واحداً على الأقل ، ليس شخصك طبعاً ، أخبرك علامَ كل هذا . إنه لمثير للعطف أن تموت ، لو أنك فقط تعرف لماذا »[٢٦] . هذا ما تشكك فيه الجندي ، في حين كان جندي آخر يراقب الطريق في الليل ، ويحسّ « أغنية المعركة تقترب ، أنشودة صامتة في القلب ، غير مرغوبٍ فيها ولكن غير ممكن تجاهلها »[٢٧] .

لقد تحتم على الحركة الصهيونية أن تحمل معها « خطر جعل كل القيم الأخلاقية خاضعةً للقضية العليا وهي حفظ كيان الدولة »[٢٨] ، وقد واجه يزهار وجيله هذه المشكلة ، ووجدوا أنفسهم في موضع أدت إليه الحرب مع العرب ، وكان عليهم أن ينتزعوا حيواتٍ إنسانية باسم « الوطن ، كلمة تقول كل شيء ولا تقول شيئاً »[٢٩] . وتصرّ شخصيات رواية (أيام تزكلاك) ، مرة وأخرى ، على أنهم لا يسمحون لأنفسهم بأن يكونوا على وفاقٍ مع عالمٍ يقبل تلك الحرب .

وتحت تأثير هذه العوامل يتعامل يزهار مع العرب وقضيتهم في قصصه ، فهو لا يخفي الشعور بكرههم واحتقارهم ، ويصفهم بأنهم نغولة[٣٠] وقراد[٣١] ، وأنهم جبناء إلى درجة أن جندياً صهيونياً واحداً استطاع أن يستغفلهم : « وسينفجر جنباك فرحاً إذ تسمع عن ذلك . فحتى بعد أن أطلق عليه النغولة إطلاقتين أو ثلاثاً استمر هو ، حتى الإطلاقة الأخيرة ، في إمتاعِ نفسه على حسابهم ، ملاحظاً بصورة عارضة تفاصيل موضعهم ، مؤمّناً النجاح النهائي والأمان للقافلة »[٣٢] .

ومن جهةٍ أخرى يحاول يزهار أن يبدو متجاوباً مع العرب في قصصه التي كتبها بعد حرب ١٩٤٨ ، ففي قصته (الأموات والأحياء) يتعرّض الجنود الصهاينة لصراع طويل مع أنفسهم حين يسمعون ، من خارج البيت المهجور الذي يحاربون فيه ، صوت جريح عربي يطلب ماءً . وقد بدا لهم يسيراً ، في أول الأمر ، أن يعطوا الجريح ماءً ما دامت القضية الأصلية ، وهي قضية الحرب ، موضع نقاش : « علام النزاع بينه وبينك وبينه وبين البيت ؟ »[٣٣] ولكن واقع الحرب يسيطر عليهم ، وحين يسمعون صوت

الجريح مرة أخرى يحاولون أن يجدوا ذريعة يبرّرون بها قرارهم بأن لا يعطوه ماءً : انهم لم يسمعوا شيئاً ، أو انها خدعة لاستدراجهم إلى خارج البيت ، أو أن الأمر ليس من شأنهم . ثم يقرر أحد الجنود أن يذهب لإعطاء الجريح ماءً ، فيمنعه الآخرون ، ولكنه يصرّ مرة أخرى : « سوف نأتي به إلى السلم وندعه يرقد هناك ، أو سندعو واحداً منهم (من العرب) ليجرّه إليهم »[٣٤] ، وحين يفشل في تنفيذ قراره لأن الآخرين يمنعونه يصرخ في وجوههم : « لا ، لا أستطيع أن أحتمل ذلك ، إني أنفجر »[٣٥] .

وفي قصته الأخرى (الأسير) يظهر يزهار تجاوبه مع العرب مصحوباً بنقدٍ للجانب الصهيوني ، فهو يرسم صورة حيّة للأرض النقية المسالمة التي كان الرعاة العرب « يقودون فيها قطعانهم ، مع النبل الهادىء للحقول والجبال ، بنوع من اللامبالاة ، لا مبالاة الأيام الطيبة ، حين لم يكن هناك شرّ في العالم يحذّر من شرورٍ أخرى آتية »[٣٦] . ثم دنست حرب ١٩٤٨ طهر هذه الأرض وسلامها ، فالسرجنت الصهيوني في ملابسه العسكرية لا يحسّ بقدسية المكان ، ويحدق بقسوةٍ باحثاً عن ضحية ، مصمماً على أن لا يعود خالي اليدين . أما الراوية في القصة ، وهو أحد الجنود الذين كانوا مع السرجنت ، فقد رأى شيئاً آخر : « مهما يكن ما رآه (السرجنت) فقد رأينا نحن عالماً من التلال الصوفية الخضراء ، أرضاً خراباً من الصخور ، وأشجار زيتونٍ بعيدة . عالماً مصلّباً بوديان صفراء من الحنطة . نوع من العالم يملؤك سلاماً »[٣٧] .

ويتجاوب الراوية مع الأسير العربي الذي كان رجلاً ساذجاً بريئاً ، أخذه السرجنت الصهيوني مع غنمه فيما اعتبره عملية عسكرية ، فهو ـ الراوية ـ يصف الراعي العربي ماثلاً أمام الجنود الصهاينة مرتجفاً وقد عصبت عيناه (بكفّيته) فلا يستطيع الرؤية . وكان العربي في ثوبه الأصفر الباهت « يتنفس تنفساً ثقيلاً من تحت القماش الذي يغطي عينيه ، وعلى كتفيه المحدودبتين ربض قدره »[٣٨] . ويزيد تجاوب الراوية حين يرى الأسير العربي «مغلّفاً بالصمت ، صمت نبتةٍ مقتلعةٍ من جذورها ، وتعاسته بادية إلى درجة أنها انتشرت حول رأسه في إيقاعٍ من الرعب يرتفع وينخفض مع العصابة »[٣٩] .

ثم بدأ استجوابٌ قاسٍ ، ووقف الأسير « بلا عونٍ ، تثقله قوة العنف المنبعث من داخله ، والمخاوف مما سيأتي . وتهاوت ذراعاه إلى جانبيه ، ووقف حائراً مستسلماً لقدره »[٤٠] . وضرب الأسير ورفس ولكنه أصرّ ، مجيباً على أحد الأسئلة ، على أنّ عدد الجنود المصرّيين في قريته خمسة عشر جندياً لا غير . وحين أنهي الاستجواب غير المجدي « دفع السجين ورمي ، مثل حزمةٍ ، في سيارة الجيب ، حيث كانت الأرضية مكانه الوحيد ، ورمي هناك ، راكعاً ، مثل حيوان »[٤١] .

ويشعر الراوية بالخجل لأنه اختير ليقود الأسير البريء إلى قدره : « إنني أشعر بالأسى له ، وإنه لمخجلٌ أنهم اختاروني لهذا العمل »[٤٢] . وينبعث صراع في نفسه : إنه مذنب إذ يقود الأسير إلى نهاية مظلمة في حين يجب أن يطلق سراحه ليذهب إلى بيته وزوجته وابنته ، ويجد أنه يمارس سلطة ليس له الحق في أن يمارسها ، فيخاطب نفسه في مونولوج داخلي : « عليك فقط أن ترغب في ذلك ، أن توقف سيارة الجيب وتدعه يذهب ، وسيتغيّر القضاء »[٤٣] . إنه يرغب بقوة في أن يدعه يذهب ، بل يرغب حتى في أن يحذّره من الصهاينة الذين قد يرونه في طريقه إلى البيت : « راقب ذلك المنحدر ! هناك يهود ! توثّق من أنهم لا يقبضون عليك مرة أخرى »[٤٤] .

ويصحب هذا التجاوب مع العربي نقد ساخرٌ للجانب الصهيوني ، فالراعي العربي لم يقبض عليه لأنه مصدر أذىً ولكن لأن السيرجنت لم يرغب في أن يعود خاوي اليدين ، ولذلك قرّر « أن واحداً من الرعاة ـ أو على الأقل واحداً من أبنائهم ، أو ربما عدداً منهم ـ يجب أن يقبض عليه . ينبغي أن يُنفّذ عملٌ أو يُحرق شيء ، وحينذاك نستطيع أن نعود بشيءٍ ملموسٍ نشير إليه ، شيءٍ تم إنجازه »[٤٥] . ويعلق الراوية بهزءٍ على تلك العملية : « حين اقتربنا من الخنادق مشينا ورؤ وسنا مرفوعة ، فخورين بغنيمتنا ! نغّمنا خطانا بذكاء راقصين تقريباً . كنا سعداء وراضين . أية مغامرة ! أيّ صنيع ! كنا ننفح عرقاً ، كنا مغبّرين ، ولكن كنا جنوداً ، رجالاً حقيقيين »[٤٦] . ويصوّر الراوية اعتدائية الصهاينة ، فحين جيء بالراعي العربي إلى البلدة تقدّم أحد الصهاينة إلى السرجنت ضاحكاً وقال : « هل ذلك هو الأسير ؟ هل تريد أن تنتهي منه ؟ دعني أفعل ذلك »[٤٧] . أما المحقق فكان ينتظر الفرصة ليحقق رغبته في إيذاء الأسير : « كان (المحقق) يتحرّك مثل عنكبو ت حين يعلن إليه خيطَ نسيج مرتجف قدوم الضحية »[٤٨] . والمحققون راغبون في إيذاء السجين ، ويريدونه أن يكذب ليجدوا ذريعة لممارسة اعتدائيتهم : « كان واضحاً أنه سيكذب عند هذه النقطة ، وأننا سنمسكه ـ الكلب القذر ـ بسبب لسانه ، وسنريه »[٤٩] . ويثير الأسير ، الذي كان يجيب على الأسئلة ببراءة ، غضب المحققين الذين يريدونه أن يكذب ليضربوه ، ويريدون أن يضربوه حتى إن لم يكذب : « إضربوه إذا كذب ! إضربوه إذا قال الحقيقة لكي لا يكذب فيما بعد ! إضربوه إن كان سيكذب من بعد . إضربوه لأن عليكم أن تجعلوه عند أقدامكم »[٥٠] . ويخاطب المحقق الأسير المعصوب العينين : « أنت كاذب ، أستطيع أن أرى في عينيك أنك كاذب ! »[٥١] ويضرب المحققون الأسير بالعصا ، ويرفسونه بلا حساب منطلقين من اعتقادهم بتفوق اليهود وأفضليتهم على العرب : « إرفسه ، إنه عربيّ ! إن ذلك (الرفس) لا يعني شيئاً لديه »[٥٢] .

ولكن ، وعلى الرغم من الصراع الطويل ، لا يطلق الراوية الأسير وإنما يقوده إلى حتفه .

تؤدي هذه الدراسة ، من خلال عرضها صورة العربي في قصص شمير وشاخام ويزهار ، إلى النتائج التالية :

١ ـ صورة العربي في قصص شمير وشاخام مظلمة ، يقتل فيها تعصب الكاتبين الروح الإنسانية ، وتزيح العداوة كل طيبة . ويتعامل الكاتبان مع العرب بلا تعاطف ، فيصوّرانهم جهلة غلاظاً لا قيم لهم ولا مبادىء .

٢ ـ يظهر يزهار تجاوباً مع الشخصية العربية ، وتشكيكاً في عدالة ومشروعية ادّعاءات الصهاينة ونقداً لهم . ولكن هذا التجاوب لا يغيّر أبعاد صورة العربي ، فهو ما يزال جباناً أحمق أمام شجاعة وذكاء الصهيوني ،

وجندي صهيوني واحد يعبث بمجموعة من الجنود المصريين ويضحك عليهم ، والأسير العربي يستدرّ عطف يزهار لضعفه وسذاجته لا لعدالة قضيته فقط .

٣ ـ إن تجاوب يزهار مع الشخصية العربية تجاوب ظاهري وسلبي ، ولا يخرجه من دائرة الولاء للصهيونية ، فالجنود الصهاينة في البيت المهجور يعانون صراعاً طويلاً حين يسمعون الجريح العربي يطلب ماءً ، ولكنهم لا يسقونه ، والراوية يعاني صراعاً طويلاً من أجل إطلاق الأسير العربي ولكن ولاءه للصهيونية يتغلّب على نداء العدالة في نفسه ، فيرسل الأسير البريء إلى حتفه .

٤ ـ يظلّ الأدب الصهيوني ، مهما تنوّعت مظاهره ووسائله ، في خدمة النظرية الصهيونية وأسسها الرجعية التعصبية .

تـونس

الهوامش

(١) موشيه شمير : محرّر وقاص وكاتب مسرحي ، من مؤلّفاته (ملحمة أبناء النور) .
(٢) ناتان شاخام : كاتب مسرحي وروائي ، تتركّز كتاباته حول الجيل الجديد من الصهاينة في فلسطين المحتلة ، وصدر له أربعة وعشرون كتاباً .
(٣) س. يزهار : ولد عام ١٩١٦ ، وهو كاتب قصص قصيرة وروائي تشغله ، في كتاباته ، أخلاقية النتائج التي ترتبت على حرب ١٩٤٨ والصراع العربي ـ الصهيوني .
(٤) Moshe Shamir, «Dr. Schmidt» in **A Whole Loaf**, ed. Sholom J. Khahn (New York: University Library, Grosset Dunlap, 1963), P. 33.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .
(٩) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .
(١٠) Shamir, «Next of Kin», in **Israeli Stories**, ed. Joel Blocker (New York: Schocken Books, 1971), P. 178.
(١١) المصدر نفسه ، ص ١٨٨ .
(١٢) See Natan Shacham, «The Seven» in **A Whole Loaf**, P. 96.
(١٣) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .
(١٤) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .
(١٥) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .
(١٦) المصدر نفسه ، ص ٩١ ـ ٩٢ .
(١٧) المصدر نفسه ، ص ٩٥ .
(١٨) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .
(١٩) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .
(٢٠) See Robert Alter, **After the Tradition** (New York: E.P. Dutton, 1969), P. 185; Ezra Spicehandler, ed., **Modern Hebrew Stories** (New York: Bantan Books, 1971), PP. 78-79.
(٢١) Alter, **After the Tradition**, P. 213.
(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٢١٣ .
(٢٣) S. Yizhar, «Midnight Convoy» in **Midnight Convoy** (Jerusalem: Israel University Press, 1969), P. 127.
(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٩
(٢٥) Alter, **After the Tradition**, P. 185.
(٢٦) S. Yizhar, The Dead and the Living» in **A Whole Loaf**, P. 24.
(٢٧) S. Yizhar, «Midnight Convoy», P. 116.
(٢٨) Alter, **After the Tradition**, P. 222.
(٢٩) المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .
(٣٠) Yizhar, Midnight Convoy», P. 205.
(٣١) Yizhar, The Dead and the Living», P. 24.
(٣٢) Yizhar, Midnight Convoy», P. 205.
(٣٣) Yizhar, The Dead and The Living», P. 25.
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧ .
(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .
(٣٦) Yizhar, The Prisoner» in **Israeli Stories**, P. 152.
(٣٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ١٥٥ .
(٣٩) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .
(٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٦٠ .
(٤١) المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .
(٤٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .
(٤٣) المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .
(٤٤) المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .
(٤٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .
(٤٦) المصدر نفسه ، ص ١٥٧ .
(٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٧ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ١٦١ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ١٦١ .
(٥٠) المصدر نفسه ، ص ١٦٥ .
(٥١) المصدر نفسه ، ص ١٦٥ .
(٥٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .

من منكم يفهم سرّ الجلبة ؟

محمود علي السعيد

البرد يقص المسمار
والعاشق ما بين الظلِ
وبين الصورةِ
ما بين النومِ
وبين الصحوةِ
يرقصُ في الحلبة
من منكم يفهم سر الضوضاءِ
توسوس في جسد الأرصفةِ
المهجورةِ
أنسجةِ الجثثِ الملقاةِ
على قارعةِ الصمتِ
خشب الجدرانِ البراقةِ
من منكم يفهم سر الجلبه

* * *

الشرطي يمشط وجه
الحاراتِ الشعبية
زاويةً زاويةً
كوخاً كوخاً
يستثنى من يرفع في الريحِ
بطاقته الشخصيةَ
الرقمُ الأولُ
قف
من أين أتيتَ . . . وكيف ؟
ابتعت من البقّالةِ
من فاكهة الموز الصوماليِّ
لأطفالي العشرة قرطاً
الرقمُ الثاني
قف
من أين أتيت . . . وكيف ؟
أجهشت الطفلة من عطشٍ
من جوع
من أشياء موجهةٍ
الرقمُ الثالثُ
قف
فتشتُ السوق السوداءَ
بقلبي
أقبيةَ الأدوية السريةَ والعلنية
التقريرُ الطبي يشير بأن الموقفَ
لا يحتمل نقاشاً
الرقمُ الرابعُ
قف
خلفَ رغيف الخبز المحروقِ
على مدفأةِ الحطب الريفيةِ
أركضُ
فالأفرانُ افتقدت عربات النفطِ
الرقمُ الخامسُ
قف

من أين أتيتَ . . . وكيف ؟
مصفاةُ التكرير العصرية تجأر كالناعورةِ
والقِذْرُ على بعضٍ من جمراتِ
الفحم الافريقيِّ
تضخ الطينْ
الرقم السادسُ والسابعُ
والثامنُ والتاسعُ والعاشرُ
الرقم المئةُ ، الألفْ ،
قفْ
قفْ
قفْ
أنتفضُ الآنْ

نسرٌ يهجس أن الصمت المستشري
مقصلةٌ
نسيج الأرض الرائقَ
شبه التفاحةِ
قنبلةٌ
قمر العشاق يوسوس للعشبِ
العصفور يصفق للشمسِ
الزرقة في قمصان البحرِ
الحمرة في جرح فلسطينَ
الصفرة في جسد الصحراء العربيةِ
جملةُ أسرار تستعمرُ
شريانَ الوردةِ
الفجرُ الأولُ :
تعلن أجهزةُ القمعِ
ـ أخصُّ العربيةَ ـ
لا مانع أن تجتزّ السكينةُ
من جسد الوطنِ
شريحةَ اسمنتٍ
بسمة فلاحٍ
زهرة قطنٍ
لوحة عشقٍ طازجة
أفراحُ دقائقها
لونٌ ـ تشكيلٌ ـ خط
نتعهد ألّا تنبس شفةٌ
أو تطفو فوق السطح الآسنِ
قشّة
الفجرُ الثاني :
يُمْسَخُ شعبُ فلسطينَ
أخصُّ الشغيلةَ
من أين . . . وكيف ؟
يُفْلَحُ صدرُ التربةِ
في الريحِ تشمّس
من بضع شجيراتٍ
تعشقُ سحرَ النسغ الدمويّ
خلايا الجثة
يورق زمنٌ آخر
الفجرُ الثالث :
في أنسجة الأرضِ ، الناسِ
ندسُّ العبوة تلو العبوةِ
نغسل فكر امرأة تغزلُ
ثوب قماشٍ ورديٍ
واجهة تزهو بالخضرةِ
كوخاً يستر في عصر الشيخوخةِ
شطحاتِ الموقدِ
في زمن فلسطينَ
أقولُ لكم :
الفحمةُ حمراءُ
واللونُ الإفريقيّ النافرُ
في وجه عشيقتك الزنجية أيضاً
والصخرةُ متراس الثورةِ
الأحمر خيطُ الدمعِ
إذا انبجست غرساتٌ
الشفق الجوري
لونُ الوهج إذا لامست الأسلاكُ جناح الماءْ
تنبلج الظلمةُ عن خيط شمسيٍّ
اغرس في قلب الصخرة سنبلةً
في رحم الأرض العاقرِ
حَبَّ الأشياءْ
يا سحر الكلمات المشتاقة
السلكُ يكهرب وجه الوردةِ
شفة الخبزِ
جسد الشغيلة
والموسيقا تسحبُ
صحو الأوراق الغضةِ
راعشةَ اللمسةِ
سيدةَ اللحظةِ منعشةَ القبلةِ
ترشحُ فاكهةُ العشق دماءً
ينبجس العشبُ من الجثةِ
يُلْهِبُ صمت الأجنحة الخفاقة
الموجة زرقاءُ
والبحرُ الصاخب في بحر العينين علانيةً
ينشر في المطلق أوراقه
فلماذا يا سحر الكلماتِ
يعسكر في عش الأزهارِ نعاسُ الصمتْ
يطفح نبضُ البستانِ الأبيضُ
ولماذا تستوقفنا
في فاتحةِ الأقراص الدمويةِ
ساقيةُ الموتْ
يا فقراءَ العالمِ
يا أصحابَ القلبِ الطيّبِ
يا كل القصص البراقة

ـ حلب ـ

"سعيد مرّة أخرى"

وليد سليمان

سعيد الأول :

يا سعيد .. الفرح لحظة والموت لحظة ، وهما متساويان لديك .. يا سعيد ! لقد قلت كلمتك أخيراً .. بعد أن حاولت وحاولت ، وربما نجحت . لقد قلتها بعد أن حاولت أن تكونها ، لم تحتمل ، لم تحتمل ، لقد نطقتها أخيراً بوجه ابن الخطاب وبوجه نفسك وبوجه الصحراء والظلام والفقر والجبال السوداء:« لستُ نبياً » . يا سعيد ! كم كانت آلامك كثيرة وكم كنت سعيداً بآلامك وأفراحك السابقة واللاحقة ، يا سعيد .. من يصدق وها أنت تعود مرة أخرى بعد رحلتك المضنية ، أي رحلة هذه وأي شقاء هذا وأنت قانع بهذه الآلام وأنت جداً بها فرح ... يا سعيد أنت حاكم هذه الولاية وأفقر فقرائها .. أي رحلة هذه من بلاد الشام إلى قلب الصحراء تأتي راكباً قدميك يا سعيد ، لماذا لم تسأل أهل ولايتك راحلة تركب عليها ؟! ولماذا لم يسألوك ؟! قلت : لا أنا سألتهم عن ذلك ولا هم سألوني وها أنا قد جئت . قلت يا ابن الخطاب : لا طعام ولا ثياب في الدار منذ أيام ، تطلّع ابن الخطاب في وجهك القاسي من التعب وأمر لك بما يكفيك ، وسافرت مرة أخرى ولكن على راحلة هذه المرة يا سعيد ، وتساوى لديك الفرح واللافرح .

بعد زمن ، أرسل وراءك ابن الخطاب أحد رجاله ومعه مئة درهم ومكث لديك ثلاثة أيام ، أفقرك وأجاعك حتى الموت ، قلت له في اليوم الثالث : أيها الضيف ! لقد أجعتنا ، ففي اليوم الأول أطعمناك وأكلنا مرة واحدة ، وفي اليوم الثاني أطعمناك ولم يبق شيء نأكله ، وفي اليوم الثالث لم نجد شيئاً نطعمك ولا نحن نطعم أنفسنا ، فمعذرة وألف معذرة ... ولم تكن الدموع تجول في عينيه ولا كان صوته منكسراً .

قال الرجل : (صدق الحال وها هي مئة درهم لك بأمر الخطاب والسلام) .

نبتت زهور برية ملونة في عيني زوجة سعيد وقالت : ها قد جاء الفرح والفرج ، وماذا تريد يا سعيد أن تفعل ؟ قال سعيد مقاطعاً : أريدها في تجارة تربح ربحاً وفيراً .. وضع سعيد أكثر الدراهم في صرر قماشية صغيرة وأرسلها إلى بعض فقراء الولاية ... (وعدت كما كنت يا سعيد) .

وبعد زمن قفلت راجعاً يا سعيد إلى الصحراء وقلت لابن الخطاب : لا أريد الولاية .. ولا أريدُ الحكم .. ولا أريد أي شيء .. أريد أن أكون إنساناً ... لست نبياً والسلام والسلام .

سعيد الثاني :

وكان سعيد الثاني يقرأ كل ما ورد ذكره سابقاً في كتاب أوراقه صفراء ، ففرح ثم تحسر وقال : لا بدّ هذا (السعيد) هو الذي يجب أن أكونه ، الفرق بيني وبينه هو حاكم ولاية ، أما أنا فرئيس قسم لاحدى الدوائر في هذه المدينة ، وساواهما سعيد الثاني في رأسه وقنع بذلك ، وقال : لنبدأ فبدأ .

اقترب سعيد من موظفيه وجال في رؤوسهم يسألهم عن أحوالهم ومشاكلهم وأزماتهم فتذمر أكثرهم فوعدهم أن يعمل على تحسين أحوالهم .

حاول سعيد مع المدير العام للدائرة عدة مرات ففشلت المحاولات ، فقال سعيد لنفسه (وماذا سوف تفعل يا سعيد)؟! .

ذهب سعيد وسحب أمواله التي كان يتفاخر بها من البنك ووزعها على موظفيه في الدائرة ففرح الجميع حتى غاب القمر ، فلما غاب القمر حل الظلام والفقر معاً . وبعد غياب القمر أكّد عدد كبير من الموظفين أن القمر (الفرح) غائب فعلاً فأكد سعيد انه (سعيد الثاني الأول) فباع سيارته ووزع ثمنها على موظفيه ففرحوا حتى غاب القمر مرة أخرى . وبعد غياب ثالث للقمر فكر سعيد وقرر بيع بيته ، ووزع سعيد ثمن البيتِ على موظفيه . وبعد غياب رابع عاد للموظفين شيطان الفقر الذي يصاحبهم رغماً عنهم .

تيبست زهور زاهية كانت منتشرة على جنبات وجه شفيقة زوجة سعيد الثاني وقالت له : ما لهذا القمر في هذه الأيام قلّما ينير فوقنا وحولنا؟ هل أنت مجنون يا سعيد ؟ أين أموالك ؟! .

كان سعيد فرحاً جداً بهذا الكلام ... مجنون مجنون (قال في رأسه) المهم أنا هو سعيد الذي كان . وبعد أن استدان سعيد من معارفه ليعطي موظفيه لم يجد حلاً لهذا القمر الغائب ولهذا الفقر الحاضر ، دائماً يهرب القمر مسرعاً قبل أن يصبح بدراً .

« كلنا في الهوا سوا » قالها أحد موظفي الدائرة عندما تذمّر سعيد الثاني أمام الموظفين عن القمر الغائب .

كان الهدوء يخرج من قلب سعيد زويداً رويداً ، بينما كان الغضب يحتل زوايا عقله بسرعة ، عندها قرّر سعيد الثاني أن يعمل شيئاً ما غير عادي ليصبح سعيد الثالث .

عمان

جزيرة الملعونين

برهان الخطيب

اذا كان البشر يبدأون حياتهم في الحاضرة ، ويواصلونها في الآخرة فملعونو هذه الجزيرة لا علاقة لهم بهذه او تلك ، بزمن او مكان خارج حدود منفاهم ، ذلك انهم يعيشون في مستعمرة الجذام . .

الذين يعيشون خارج المستعمرة لا يعرفون شيئا عن شأنها ، اما الذين يعيشون على ارضها فقد عطبت حواسهم منذ دهر طويل ، فبدا لهم ما حولهم امرا جد طبيعي ومقبولا . لقد ابتلوا بما ابتلي به النبي ايوب عليه السلام ، هكذا اقنعوا انفسهم ، صبر عشرين عاما ، ومنهم من صبر ثلاثين وعندما حانت معجزة الشفاء لم يعد يرغب بهجر المستعمرة ، فحوله الان عياله وماله ، ومن يرغب بذلك اذا لم يبق من اصابعه ، وقد تآكلت على مر الزمن هنا، سوى نتوءات ينظف بها مزاغل لثته المتهرئة، كما كان يفعل ذلك من قبل بعيدان الثقاب في تلك الايام التي اصبحت الان غريبة ، بعيدة ، منسية .

تقع المستعمرة في جزيرة بجنوب البلاد . قريبا من مدينة كبيرة ، فتحيطها المياه من كل جانب ، الا جسر قديم يجمعها الى اليابسة ، يمد عند قدوم التعيينات والرسائل من العالم الاخر . تجري الايام هنا كما في كل مكان ، سوى قليل اختلاف ، فقاطنو الجزيرة لم يعودوا يمضغون الطعام مثلا كما يفعل الاخرون ، لان عليهم ان يضعوا ايديهم بالتأكيد امام افواههم اثناء الاكل كي لا تسقط مضغ الطعام منها . . فهم بلا شفاه منذ امد بعيد ، وهذا لم يمنعهم بالطبع من مواصلة الكلام ، فقد تكونت لهم شاءوا ام ابوا ، لغة جديدة ، ذات المفردات القديمة ، لكنها منطوقة الان بايقاع جديد ، فاذا ارادوا قول : « محمد مات » مثلا ، وهو آخر من ارتحل عنهم ، قالوا : « مّحد مات » او : « مدد هات » او غير ذلك من الكلام الذي يعني ما يجري في واقع الامر ، وإن كان منطوقه مختلفا تماما عن المعنى ربما . ولكن الجميع ما كانوا آبهين لما ينطقه غيرهم ، فقد كان كل منهم يعرف ما يجري في حقيقة الامر ، وإن لم يجدوا بينهم من يستطيع التعبير عن ذلك بدقة ووضوح آن تلك الأيام الخوالي البعيدات .

لو كان الامر يتوقف عند هذا الحد لهان ، فمن مظاهر الداء انهم لا يفقدون شفاههم حسب ، بل ويبدأون ايضا ، وفي الوقت نفسه ، بفقدان آذانهم ايضا ، يتساقط منها مع مرور الايام قشور وغبار ، مرئي وغير مرئي ، ومع الحكّة المستمرة تصغر آذانهم شيئا فشيئا حتى يختفي الصيوان تماما ، وهذا لا يمنع ان يظلوا قادرين على السماع وفهم ما يجري حولهم ، ولكن ليس بالدقة التي كانوا يفعلون بها ذلك من قبل . فصوت تساقط المطر مثلا او اهتزاز الاغصان او هسيس النار لم يعد له مكان في احاسيسهم . كذلك الامر بالنسبة لأنوفهم ، الا ان ما يجري معها امر اكثر تعقيدا ، لانهم يفقدون مع زوال انوفهم حاسة الشم فلا يكونون قادرين على التمييز بين رائحة الجثث والزهور ، فتستوي امام اعينهم فيما بعد . . الاشياء كلها .

لعل امرهم كما يؤكد كل من رآهم من الخارج يبدو مخيفاً ؛ رجال ، نساء ، اطفال ـ هؤلاء يظلون محتفظين بوجوههم سليمة الىَ حين ـ ما ان يستفحل المرض ويقطع شوطا ، قد يبلغ النصف من دورته العامة ـ لان بعضا منهم يشفون فجأة في نهاية الامر ـ حتى يتساوى الرجال والنساء والاطفال فتراهم وقد فقدوا شفاههم ، آذانهم ، انوفهم ، خدودهم ، اسنانهم ، اصابعهم ، تمّحي باختصار شيئا فشيئا حتى يغدوا هياكل عظمية مغطاة بجلود يابسة مبريّة . فاذا رآهم احد من غير قاطني الجزيرة ظنهم سلالة غريبة من النسانيس لا علاقة لها بجنس البشر . ورغم ذلك فقد وجد من قال عنهم انهم نوع آخر من مخلوقات الله ، قد يفوقون البشر الاعتياديين احيانا حبا للجمال والحياة ، وحكاية فرات العكاب هنا تفصح عن الكثير .

مجتمع جزيرة المجذومين طبقات ، مثل كل مجتمعات الدنيا البعيدة الاخرى ، فيه الاغنياء والفقراء ، الراضون بقسمتهم والناقمون على اوضاعهم ، المتفائلون واليائسون ، فيه كل الاصناف سوى الاحزاب ، فيمكن القول عن مجتمعهم الموحّد امام الداء انه نموذجي في هذا الضرب ، وإن كانت مكانة المسؤول الاداري عن الجزيرة موضع شك وارتياب ، فهو ان لبّى طلبات قاطني الجزيرة من الصابون والدواء والغذاء فله كل الصفات المثلى وإن تأخر او تردد في تلبيتها ، لأمر في نفسه او لطارىء خارجي فهو طاغية ، متعسف ، لارجاء منه ، حتى اصبح في اعين قاطني الجزيرة بمكانة رئيس دولة . الجهاز الاداري هنا ، ومنه الشرطة والاطباء والمسؤول الاداري عن المستعمرة ، هم من المصابين ايضا ، حالهم حال الجميع ، ولا فرق بين هؤلاء وغيرهم الا بالحظوة امام اصحاب الامر في العالم الاخر .

تجيء التموينات والرسائل الى الجزيرة مرة في الاسبوع ، يمد الجسر ، ودون ان يفتح باب ، او يخطو احد بين هذا الصوب وذاك ، يلقى بها الى القاطنين عبر نافذة تفتح خصيصا لذلك في مبنى الادارة ، من غير ان تلامس ايدي الغرباء يدا او شيئا من عالم المستعمرة ، فالعدوى لا تحتاج الى تأشيرات للسفر . ثم يمضي اولئك الاجانب بعد ان يسمعوا من المصابين الشكاوى والطلبات المعتادة المكرورة ، واما الرسائل فلا حق لهم بتوجيهها الى العالم الاخر ، فهي قد تحمل العدوى ايضا الى السالمين ، واما من يريد ابلاغ اهله الخطاب ، إن ظلوا على اتصال به ، فقد يكلف احدا من اولئك الغرباء او من القادمين لزيارة مرضاهم ، الذين يقفون ايام الزيارات على الشاطىء الآخر يتبادلون الكلام معهم من بعيد بصوت مرتفع ، ليحرر له مكتوبا يرجوه ايداعه البريد بالعنوان الذي يفصح به اليه .

والى هذا ، ليس غير قدوم قاطن جديد الى الجزيرة يحرك ساكنها ، واما اذا كان القادم من هناك من جنس النساء فقل على دنياها السلام ذلك

اليوم . الذكور هنا لسوء الحظ اكثر عددا من الاناث ، فما ان تطأ قدم المرأة القادمة ارض الجزيرة وقد احيلت الى العزل بحراسة الشرطة حتى يتقاطر الخطّاب عليها ، بهدوء اول الامر ، عارضين عليها ما ملكت ايديهم من ممتلكات متواضعة ، فهذا قد انشأ كوخا من القصب ، وهذا قد بنى غرفة من اللِّبن ، وهذا يملك سريرا ، وهذا صنع كرسيا ضافيا ، ثم هذا يعير صاحبه باذنيه الساقطتين ، وهذا يتفاخر بما بقي لوجهه من قسمات منسية ، حتى ينشب العراك الدموي العام المعتاد للفوز بقلب القادمة الجديدة ، وليس نادرا ما ينتهي العراك بضحية تفقد حياتها في ذلك الصراع ، بينما تكون عروسة الليلة الجميلة تنظر حولها خائفة دون ان تفهم شيئا مما يجري ، فهي ما تزال جاهلة بعد بتفاصيل هذا العالم العجيب ، اما جمالها فهو ماثل في اعين قاطني الجزيرة مهما كانت قبيحة ، ما دام المرض لم يشوهها بعد . وفي الختام تكون العروسة من نصيب الاقوى بالطبع ، حيث يسارع ، سواء أرغبت المرأة أم لم ترغب ، بعقد قرانه عليها امام الجميع ، حسب الاصول والشريعة ، فللجزيرة قاضيها ايضا ، اختاره قاطنوها من بين المتزوجين القدماء الذين افلحوا حتى هذا الحين بانجاب ذرية وتأسيس عائلة متينة البنيان ، استقرت في بيت من الطوف على الشاطىء الجنوبي .

يعرف الجميع ان اقامتهم هنا تطول ، وغالبا ما امتدت اقامة بعضهم مدى الحياة ، لذلك كانوا حريصين على الحصول على زوج يبث الدفء في فراش الشتاء البارد ، ويقضم معهم نهارات الصيف الطويلة ، بعد ان فقدوا الامل بالشفاء او بموافاة الزوجة او الزوج الى محل عيشهم الجديد والسكنى معهم تحت سقف واحد . اما من ظل وحيدا منهم فقد كان يمني النفس بقدوم مريضة جديدة او بالشفاء سريعا والعودة الى احضان زوجته او كنف اهله للتمتع ولو يوما واحدا قبل الممات برائحة البيوت التي يسكنها البشر الاسوياء .

فرات العكاب كان واحدا من هؤلاء ، قدم اليهم قبل اكثر من عام . لكنه لم يصدق ابدا ان بامكانه البقاء اسير هذه الجزيرة يوما آخر بعد ، وكل يوم يمر كان يفكر فيه انه الاخير ، وان ثمة شيئا خارقا سيحدث بالتأكيد في الغد يغير من واقع هذا الجنون الذي يعيشونه . كان البعض يتعاطف معه ويتفهم معاناته ، فقد مر بهذه الحالة من قبل ، وكان هذا التعاطف يخفف شيئا من غلوائه احيانا ، فانعقدت له اواصر صداقة ومعرفة بالممرض وغيره . كان فرات العكاب بنّاءاً معروفا في المدينة الكبيرة القريبة ، شيّد أكثر من عشرين بيتا فيها وطاف يعمل في المقاولات الآونة الأخيرة وعند أول قدومه الى الجزيرة كان وجهه المستطيل على قدر كبير من الملاحة ، بشرة صافية ذات سمرة مشربة . بحمرة لطيفة ، عينان لامعتان ، وشارب مستقيم اسود معتنى به ، كل ذلك جعله شبيهاً بجيلبرت رولاند ، الممثل الامريكي الذي اعجب به الكثيرون من قبل ، اما شعره الاثيث الاسود فقد غطى ساعديه وما ظهر من صدره كقرد جميل غريب ، حتى ان الممرض عجب في البداية اشد العجب لقدومه اليهم ، اذ ان اول ما يتساقط ممن يصابون بالداء شعرهم ، فسأله عن موضع اصابته ، رفع فرات انذاك ذراعه اليسرى وكشف له عن ابطه فلاح تحت دغله بقعة تيبست حتى كادت تبيض لجفافها ، استوضح محدثه بعد لحظة :

ـ وغير هذا ؟

ـ بقعة مماثلة في باطن القدم اليسرى .

اراد العكاب رفع قدمه ليريه اياها ولكن صاحبه استفسر :

ـ لا اكثر ؟

ـ لا اكثر .

ـ هل تساقطت قشور او غبار منها ؟

ـ كلا ، ولكنها تحكّاني كثيرا .

ولكن ما حزّ في نفس العكاب ليست حزوز المرض وآثاره التي راحت تتفشى في وجهه بعد امتداد اقامته بينهم اشهرا ثلاثة ، بل غيرة عنيفة على زوجة آية في الجمال ـ كما اسهب هو في وصفها لبعضهم اكثر من مرة ـ خلفها وحيدة مع قريبة لها في بيت انتهى قبل فترة من تشييده لها . كانت الاسابيع الاولى قد مرت ، وتبعتها اسابيع اخرى ، وكان شوق فرات العكاب لزوجته وانتظاره لها يـزدادان ويلتهبان في صدره ، ولكنها لم تزره الا بعد مرور فترة طويلة ، وقفت بعيدا في الصوب الاخر وارسلت مع احد الزائرين ما حملته معها من سكائر وملابس وسكر وشاي ليرمي بها عبر نافذة التموينات اليه . لم يلق فرات العكاب بالا الى ما ارسل اليه ، بل رفع صوته حال لمحها بين الواقفين هناك مناديا اياها لعبور الجسر ، انتهره شرطي مسلح وراح يمنع اقارب المرضى من الاقتراب خشية انهيار الجسر ، فسُمع بعد ذلك يطلق عويلا مفاجئا ، متوسلا بها بما يشبه الهذيان للانتقال اليه والسكنى معه في الجزيرة ، طالبا من افراد الشرطة ان يأتوا بها اليه ، ولكن الزوجة الجميلة كانت فزعة من الوجوه المتآكلة التي اطلت عليها فوق الجدران ، ففرت مذعورة دون ان تنبس بحرف . .

سأل الممرض فرات العكاب بعد زوال نوبة هذيانه وانهياره :

ـ ما الذي دهاك ؟ الا تريد ان تصدق ان الماضي مات ولا عود اليه ثانية ، وان عالمنا اليوم غير عالمنا امس !

وكان الرجل قد فقد الكثير من حيويته وحضوره فبدا غائم الوجه ، اجاب وكأنه لم يسمع كلامه :

ـ قلبي يحدثني ، الامور هناك ليست على ما يرام !

فهم الآخرون فيما بعد ان غيرة العكاب قد بدأت تتحول الى شكوك راحت تنهش صدره ، وكان مع مرور الوقت وتعرّفه على احوال المستعمرة يزداد تذمرا وشكوى ، وكانت الاحوال تثير التذمر والشكوى فعلا حتى عند اكثر المستسلمين لقدرهم صمتا ، فالصابون والدواء لم يكونا متوفرين دائما وهما اشد ما يحتاجه المصابون في منفاهم هذا ، والمجلات والجرائد لا يرونها الا صدفة عابرة ، والادارة لا اتعس منها ادارة في الدنيا . حكى الممرض للعكاب مرة تزجية للوقت حكاية اهل مدينة وهران الذين حاصرهم الطاعون داخل اسوار مدينتهم ، نقلا عن رواية قرأها قبل وقوعه (الممرض) في اسار هذه المستعمرة الملعونة ، وقارن بين وضعهم ووضع تلك المدينة البائس ، ففاجأه العكاب بعد برهة بقول غريب اذ افصح :

ـ الطاعون يشبه عدوا يهدد الناس من الخارج بالجملة ، اشبه باسرائيل مثلا . ولكن الجذام في حالتنا يختلف عنه في انه يهددهم فرادى ، كل على حدة ، كأن اسبابه في جيوبنا ، في دواخلنا ، فانا لا استطيع ان افهم حتى الان : من اين اصابني هذا المرض الخبيث !

تساءل الممرض الذي كان يزداد ميلا للعكاب :
ـ حقا ، كيف اصابك هذا المرض اللعين ؟
كانا قد خلفا بيوت المستعمرة وراءهما ، وتجاوزا حقولا صغيرة جعلها بعض المصابين تحت وصايتهم فكانوا يقومون بتحضيرها لزرع جديد . وسارا ، وقد بلغا حدود الجزيرة ، على الجرف بمحاذاة الماء ، بينما ظل فرات العكاب صامتا فترة طويلة ، حتى قال :
ـ احد مسؤولي الصحة الكبار كان يتردد على بيتي كل يوم يحاول اقناعي بالاتفاق معه وعدم الاختلاف حول مقاولة انشائية كبيرة ، ولكني كنت غارقا في اشغالي حتى يافوخي ، بطران ، يوقف سيارته قرب بابنا ويقول : كن معي وانا اضمن لك مردودا اكثر ، لا ذمة له ولا ناموس ، لم يكن يستحي حتى من توجيه النظر بحضوري الى زوجتي حال يراها قادمة من بيت الجيران أو مارة في الحديقة ، عيناه المالحتان لم تعجباني أبدا ، ما انتظرت منهما خيرا لا ورب العباد . . .

سكت فرات العكاب برهة طويلة وحاول خلال ذلك تنشيف القيح النافر من انفه بكمه ، وكانت شفتاه قد تورمتا قليلا وتيبستا واتخذتا ذلك اللون الوردي الاغبر الشبيه بلون جلد ابي بريص عند الحمل ، والذي يسبق هجوم المرض عليهما فالفتك بهما تماما ، ولكن صوته كان ما يزال حيويا ، كأنه لم يغادر بعد حدود ذلك العالم المنسي . . . اضاف :
ـ زارته زوجتي في عيادته شاكية من حكّة ادعت انها انتقلت اليها مني ، فجاءني الى البيت مقررا فحصي ايضا ، لارضائي او يعلم الله لأي سبب ، وكنت اشكو بدوري منذ فترة من حكّة تحت ابطي وفي باطن قدمي كما تعلم ، فماذا كانت النتيجة ؟ راح يصيح ويستغيث لاهمالي هذه الحكة . وخرج من بيتي غاضبا منفعلا ، وبعد اسبوع من التحليلات والفحوصات نقلوني الى هنا مخفورا مع الشرطة . واما من اين جاءني هذا المرض ، فهذا ما لم استطع التعرف عليه حتى الان !
كان العكاب يواصل تنشيف قيح انفه . ولكن لا القيح ، ولا الحكة ، ولا تآكل الانوف والاذان والشفاه ، ما عاد كل ذلك يثير الاشمئزاز الان ، فقد اعتاد الجميع على القبح حتى باتوا يرون فيه شيئا من الجمال ، والمشوّه في مجتمع تشوّه بأكمله لا يستطيع أن يرى حقيقة صورته ، ولكن العكاب ما كان ليرضى التسليم بكل هذا ، ذلك ان زوجته الفائقة الجمال ، التي تعيش هناك ، تذكّره دائما ان حاول المرض دفعه للنسيان بمعنى وقيمة الجمال الحقيقي ، ولهذا كان العكاب مشدودا ابدا الى خارج قدر هذه المستعمرة ، يتطلع باستمرار الى خلاص مفاجىء يهبط عليه من لا مكان يعيد اليه صورة ذلك الجمال ، الذي لا يريد أن يعترف انه فقده إلى الأبد . كم تعذب وبكى وشقي لانه لم يستطع ان يفهم يوما مبرر وجدوى كل ما حدث له ، اهذا جزاء تعميره الارض السِبَاخ اذن ، والعرق الذي نزفه كي يسكن الناس في بيوت آمنة جميلة ؟ هكذا كان فرات العكاب يفكر غالبا ، وكان الممرض يهون الامر عليه فيذكره بامتحان الرب للنبي ايوب اذ ابتلاه بهذا الداء ، فكان فرات يجيبه ونبرة يأس ترشح من صوته : من يبني البيوت بيديه لا يمكن ان يصدق ان يجدها قائمة هكذا لوحدها دون جهد من بان ! الحياة التي يعيشها المصابون في مستعمرة الجذام لا تدفع المرء كما يبدو ليفلسف الامور على هواه ، بل وقد تدفعه الى الجنون او التفكير بالهرب ، ولكن انّى له ذلك والجسر ، المنفذ الوحيد ، تحرسه شرطة مسلحة ليل نهار على استعداد لاطلاق النار على اول هارب ! ورغم ذلك صحا قاطنو الجزيرة صباح احد الايام ، واذا بفرات العكاب غائب من بينهم . لم يحتج الامر للتفتيش عنه في ارجاء جزيرتهم الصغيرة طويلا ، او التفكير انه انتحر غرقا في المياه المحيطة بهم ، فقد كان مجمل سلوكه فيما مضى من ايام يشير الى انه قد عزم على الهرب في يوم قريب . .
ثلاثة اسباب كانت تمنع قاطني الجزيرة من التفكير بامر الهرب ، أولها الامل بالشفاء ، ثانيها اليأس من قبولهم في مجتمع الاسوياء ، وثالثها صعوبة الهرب إن لم يكن استحالته . وما ادهش الممرض في هرب فرات العكاب انه الوحيد الذي جرؤ على ذلك ، دونه . لقد فكر الممرض بدوره بالهرب مرارا ولكن فقدان الهدف جعله ينكص عن ذلك دائماً ، لقد اعتاد على مجتمع المستعمرة كما كان معتادا على مجتمع الاسوياء قبل ان يصيبه الداء ، فاصبح شأن العيش لديه سواء . اما والعكاب له زوجة جميلة فتلك مسألة اخرى .
. . . مرت ايام الزيارات ، تتعاقب يوما بعد آخر ، ولا اثر لزوجة العكاب بعد فرارها في اول زيارة لها ، فكان الرجل يزداد احتداما . . . ما الذي حدث ؟ ايمكن ان تتخلى امرأته عنه هكذا ؟ ايمكن ان تكون الحياة متقلبة هكذا ؟ هل كتب عليه اخيرا ان يودع الجمال الذي عشقه دائما الى الابد ؟ انت غادر ايها الجمال ، كما تصفك الاغاني الحزينة غالبا ! اهي النهاية اذن ! . . وكانت ناره تزداد اشتعالا مع الزمن حتى سكب احد القادمين الغرباء من معارفه زيتا على هذه النار يوما فزادها اضطراما والتهابا . . لقد اخبره ان زوجته تلطخ اسمه في المدينة بالوحل ، فالمسؤول الصحي هناك (الذي نافسه العكاب في المقاولات من قبل ، وكرهه الان حتى الموت) يتحدث الناس الان عنه ، وعن خلوات له بزوجة العكاب ، في بيتها وفي وضح النهار !
لكأن سربا من العصافير النزقة هجم على باحة بيت قديم فزقزق ضاجّاً فيه فترة طويلة ، ثم غادره فجأة مخلفا وراءه السكون . . هكذا كان حال الجزيرة بعد اختفاء فرات العكاب ! لقد كفت العجائز الصلعاوات العجفاوات عن تبادل التخمينات حول مصير العكاب ، ومكثن قرب غرف الادارة ، يجلسن في الشمس ، يتسقطن الأخبار عنه ، بينما لم يصدق الممرض تماما ان يكون وراء ارسال فرات العكاب الى مستعمراتهم قصة غدر منذ البداية .
لقد كانت الشكوك تتأكل الممرض منذ قدوم العكاب اليهم واطلاعه على البقعتين الكالحتين ، تحت ابطه وفي باطن قدمه اليسرى ، فالرجل كما بدا له لم يكن مصابا بدائهم فعلا ، انما كان يعاني من التهاب جلدي حاد لا اكثر استغلته قوى شريرة للتخلص منه بارساله الى هذا المنفى ، ليخلو لها الميدان من بعد لتنفيذ مآربها الغامضة وراء ظهره ، فهل تتأكد اخيرا هذه الظنون والشكوك ! . .
اضحى هرب العكاب من الجزيرة دافعا لقاطنيها الى التفكير مرة اخرى بأن المظالم في جزيرة الملعونين لا تعدلها مظالم اخرى في مكان آخر من هذه الدنيا ، فتصاعد الاحساس عندهم بوضاعة شأنهم وحقارة الحياة التي

يعيشون ، ولكن السبيل الى ايصال شكواهم الى اصحاب المقام العالي والضمائر الحية استغلق عليهم وهم المعزولون عن العالم عشر مرات ، لم تعد مطالبتهم الادارة بتحسين ظروف العلاج منذ زمن طويل تجدي ، فهي تتصرف رغم ذلك كما تشاء ، ولم يبق امامهم الا الاستسلام لقدرهم وانتظار ما سينجلي عنه هرب العكاب ، الذي تصور البعض سببه ايضا قلة الدواء مع تفاقم الداء في جسمه ووجهه خاصة .

ليلة جاءه ذلك النبأ الاسود لم ينم فرات العكاب حتى الصباح ، ولم ينتبه المرضى لشرود العكاب ولتقرح عينيه نهار اليوم التالي ، فقد كان حاله فيما تسبق من ايام لا يختلف عن هذا الحال ، وفي منتصف الليلة الثانية ترك العكاب الجميع نياما ، ونزل الى الماء بهدوء من الجانب الشرقي للجزيرة ، البعيد عن الجسر الخاضع للحراسة . خوّض في الماء فترة دون اثارة صوت ، ثم راح يسبح متجها الى شاطىء الاصحاء ، توقف مرتين خلال ثلاث ساعات عند مرتفعين معشوشبين التقاهما في طريقه ، فالتقط انفاسه برهة وواصل السباحة بعد ذلك . افاعي الماء لم يكن يخشاها ، وكانت جزر صغيرة تتناثر امامه الى اليمين ، كان العكاب يعرف ان الهلاك يتربص له هناك ، ثمة غابات القصب ، والمخاضات اللامتناهية ، والخنازير البرية ، واساطير الطفولة ، واذا هجمت عليه قرطة الان فماذا تجد في وجهه بعد لتلتهمه وقد جاء المرض على ما فيه ؟ انوار المدينة البعيدة توشّي السماء الظلماء عند الافق المنداح الى اليسار بوشاح رهيف ، كأن سحابة من الغبار ستزحف من هناك بعد قليل لتبتلع الدنيا ، تلك الانوار ترسم له معالم الطريق الى المدينة ، حاول الا يصدر صوتا اثناء سباحته ، اذا تعب تمدد على ظهره في الماء وارخى ذراعيه وساقيه كما كان يفعل ذلك اذ كان صغيرا . في احدى المرات ، وكان يسمع اصطفاق الماء في اذنيه ويوجه نظره الى السماء شديدة الصفاء ، فالكواكب تلهث متلاصفة بلمعان مخيف لكأنما تحدثت الى بعض بلغة سرية كادت ان تكون مفهومة لوعي هارب مثله ، تصور (بنات نعش) كأنهن على وشك النزول من القبة الشذرية الى الماء لانتشاله منه ووضعه الى جانب والدهن ، في التابوت الذي يحملنه فوق رؤ وسهن ، شعر بالرعب من خيالاته اكثر مما كان يهدده من مخاطر في المياه . ليس الا الخوف يقضي على الانسان ، وما اكثر ما كانت مخاوفه محض اوهام وقت كان الخطر الحقيقي كامناً تحت جلده ، . . كانت تفاصيل عملية الهرب بدأت تهم المرضى تفصيلا بعد تفصيل ، فسأل فرات العكاب بلهفة فشل في اخفائها :

ـ وبعد ، مم كنت تخاف وانت في سلطان الليل والمياه ؟

فكرر العكاب في الحال :

ـ الخيالات ، الخيالات اكثر خطرا على الانسان من اي شيء آخر .

كانت احدى قدميه تلامس احيانا اعشابا نابتة في القاع اذ يتلبث العكاب في الماء . فيستولي عليه خوف طاغ ، فكأن افاعي قاتلة تحاول الالتفاف عليه ، فيضطرب ويضارب الماء بكفيه عجلا هربا من ذلك المكان ، حتى كاد لشدة اضطرابه ان يشرف على الغرق ، كادت الخيالات تقتله اكثر من مرة ، لكن الخطر الحقيقي كان يكمن في المناطق التي ترتفع فيها اعشاب الماء حتى السطح ، تتحول تلك البقع انذاك الى افخاخ حقيقية مهلكة ان لم يجر تجنبها في الوقت المناسب قضت على المرء . . .

سعيا وراء التفاصيل التي اصبح امر التعرف عليها جيدا يهم المرضى ، سأل هذا صاحبه العكاب :

ـ ألم يكن بالامكان تجنب ذلك الطريق الصعب الطويل الذي اخترته للهرب ؟

ـ هناك خياران لا غير . اما سلوك هذا الطريق الطويل فالتعرض لمخاطر الماء ، او سلوك طريق اقصر فالتعرض لخطر انتباه الشرطة لمحاولة الهرب . .

لم يسلّم المرضى باستحالة الخلاص من هذا الحَجْر المنسي ، الغارق في الصديد والآلام ، واذا كان فرات العكاب قد اعيد اليهم مخفورا مع الشرطة مرة اخرى بعد ثلاثة ايام من هربه ، فلا بد ان يستطيع آخرَ الوصول الى مبتغاه في نهاية الامر والتخفي عن الاعين الراصدة الى الابد . ولكن العكاب ينفي هذا ، قائلا :

ـ وجوهنا تثير شبهة الاخرين ، فسرعان ما يتعرفون عليك ، فيلتقطونك كما تلتقط بكماشة جمرة سقطت من منقلة على فرشهم في غرف النوم . .

ذلك ما حدث معه . كانت الدنيا ما تزال ظلماء جهماء عندما شارف العكاب حدود المدينة ، ظل يتخفى في طرقاتها بادىء الامر ، حتى قارب بيته فجرا . حام حوله فترة ، ثم جمع شتات نفسه وتقدم الى الباب ، كان يخشى ان يكونوا قد شعروا بهربه هناك فانذروا شرطة المدينة لاستقباله . طرق الباب مترددا ، ومرت فترة طويلة دون ان يرد احد عليه ، طرقه مرة اخرى بتوجس وقوة ، فسمع بعد قليل وقع اقدام خلفه . . كانت ملابس العكاب قد نشفت على جسمه بعد ان قام بعصرها جيدا اثر خروجه من الماء ، ولكن يشماغه ـ الذي اعتاد كثيرون منهم لفّه حول رؤ وسهم لاخفاء تشوهاتهم ـ كان قد فقده اثناء السباحة ، فوقف الى جانب من الباب كي لا يفزع بمرآه من يفتح له . . مرت لحظات ، وسمع صوت قريبة زوجته يستفسر عن الطارق ، فرد متلجلجا :

ـ انا . . فرات . .

ارتبكت قريبته بفتح الباب ، ولكنها ما ان اطلّت عليه اخيرا حتى جمدت في مكانها وكأن صاعقة تخرمتها او جنيا اوشك على استلاب روحها ، فغرت فاها واطلقت صرخة مصمة لم يسمع العكاب مثيلا لها في حياته ، ثم سقطت مغشيا عليها . لم يجد الرجل مفرا من الهرب خشية افتضاح امره وقدوم الجيران ، ففر عن بيته كالكلب المبلول .

ظل العكاب يهوّم في الطرقات ، وكان بعض عابري السبيل يوجهون الى وجهه المشوه نظرات عطوفة قرفة دون ان يتعرف عليه احد من معارفه القدماء ، وكان التعب والسهد والجوع قد طحنته حتى الظهر . ولكن الغيرة ما فتئت تنهش في قلبه ، والحيرة بتفسير امر زوجته الجميلة ، ان صح ما وصله من انباء ، ظلت تستلب عقله . لقد عاشا معاً سنوات سمنا وعسلا ، واذا كانا لم يرزقا بطفل طيلة ذلك الوقت ، فهناك من عاش فترة اطول ثم قرّت الاعين اخيرا بحبة الروح ، فهل يمكن ان يكون جوهر الجمال سريع العطب ، عفن اللب ، هكذا ! واذا كان الامر هكذا حقا فهل الدنيا كلها قبح بقبح ؟ . . كلا ، لم يستطع العكاب الاستسلام الى هذه الفكرة ، ولعل الزمن الذي قضاه بين اولئك المشوهين حتى كاد يصبح واحدا منهم الى الابد هو ما يسوط افكاره في هذه الدرب . اما وهو يعرف

الان ، بعد ليل الامس الغربيب ، ان ثمة سماء من الصفاء والنقاء تتدلى عاليا فوق تلك الجزيرة اللعنة ، فقد آمن لحظة ببقاء الجمال وخلوده . .

قرر العكاب ان يدلف الى بيت احد اصدقائه الخلّص ، اجتاحته الان رغبة عارمة لألقاء نظرة على نفسه في مرآة ، كان يريد ان يرى صورته الجديدة ، يريد ان يعرف حقيقته بعد كل ما حدث وجرى له ، المرايا في جزيرة الملعونين محرمة كالمنشورات ، لا احد يريد رؤية قبح نفسه ، ولكنه في المقابل يستطيع رؤية قبح الاخرين كل يوم ، بل يبحث عنه في وجه غيره ، ويتشفى به ، فذلك يتيح له ان يشعر بنفسه في وضع افضل ، ذلك هو حال المرضى ، تواضعوا عليه دون اتفاق ، لم يكن هناك من يرغب برؤية التحولات المتحركة على خارطة وجهه ، فكل منهم يود الاحتفاظ في ذاكرته بصورته وهي في اوج البريق ، قبل ان يصيبها الداء وامام المرآة في بيت صديقه ، دوّخه ما رأى . . ايمكن ان يكون هذا وجهه ! احقا ذهبت ملاحته وماضيه دون رجعة ! ماذا تبقى لديه اذن وصديقه هذا يؤكد حكاية زوجته الغادرة الخائنة ؟ ما الذي فعله كي يستحق كل هذه الويلات ! هناك ما فعله ، هناك ما فعله ، هناك ما فعله بالتأكيد ، لقد كان مغفلا ، مغفلاً كبيرا ، حين سمح لهم ان يوهموه بذلك المرض ، حين سمح لنفسه ان تكون بتلك الطيبة والسذاجة مع ذلك القاتل المخاتل ذي المسوح البيضاء ، آه لو امسكت يداه برقبته ! . . ظل العكاب يتلفع يومين كالصعاليك باليشماغ الذي منحه صديقه له ، يبيت على الارصفة ، ويحوم تارة حول بيته ، وتارة اخرى حول المستشفى ، متخفيا ، متربصا في الزوايا ، علّه يلمح واحدا من اثنين : تلك الجميلة الخائنة . . ذلك المتنكر بملابسه البيضاء . . وفي اليوم الثالث شعر انه بدأ يثير الشبهات حوله ، ايقظه احد الحراس بهزة خفيفة من قدمه في تلك الليلة وسأله عن امره ، فاخبره العكاب بلا مبالاة مواصلا نومه ، انه قادم من الريف للبحث عن عمل في المدينة ، ظل الحارس متلبثا قربه برهة ، ثم مضى عنه مترددا . وفي نهاره الاخير اقترب من المستشفى فسمع فجأة اغنية كان يذوب تحنانا في لحنها من قبل ، تناهت من راديو فتح في مقهى قريب ، فتضارب في صدره إحساسان عنيفان ، يذكره احدهما بعالمه الزائل الذي بات قبيحا الآن ، والاخر يؤكد له خلود هذا العالم الحي الجميل رغم كل شيء حوله . وكان عليه ان ينزل قصاصه الان بمن افسد ذلك التناغم بين هذين العالمين . كان العكاب في تلك اللحظة قد كف عن ان يشعر بجوع او برد ، رغم انه عاش الايام الثلاثة الاخيرة ضارياً من مخلوقات الفلاة ، اصبح روحا هائمة تخلصت منذ دهر من اوضار الجسد واوصابه . . واخيرا ، لمح العكاب المسؤول الصحي الكبير ينزل من سيارته ، ولم تمر لحظة حتى كان يبرك عليه ويمسك بتلابيبه محاولا القبض بكماشة من اصابع على حنجرته . لم يستمر الصراع بينهما طويلا ، فقد هوت ضربة جاسية على رأس العكاب على غير انتظار . ولم يفتح عينيه الا وهو مقيد في طريقه الى مستعمرة الجذام ثانية . . .

سأل فرات العكاب صاحبه المرمض على حين غرة ، بعد صمت طويل ، وكان يحدق بعينيه الملتهبتين ، اللتين فقدتا اشفارهما منذ زمن بعيد ، نحو الماء الراكد الآسن :

ـ هل كانت زوجة النبي ايوب جميلة ؟

تنحنح المرمض ، وتأمل ما قال محدثه بهدوء ، ثم اجاب :

ـ لا ادري ، ولكني اتصور انها كانت عاهرة ايضا كما تقول السير والاخبار . صمتا معاً .

خلال ذلك الوقت ، اسقط العكاب باصبعين عن حزوز شفتيه شيئا من مزقهما . ثم استفسر من صديقه المرمض :

ـ اما زلت تحتفظ بشفتيك ام ان المرض قضى عليهما كالبعض ؟

كان المرمض يشرف على فقدانهما ، كحالنا جميعا ، ولكنه . . اجاب بعد فترة :

ـ ما زلت .

نظر فرات العكاب اليه ، وقال :

ـ ارني اياهما ، منذ تعرفنا على بعض وانت تخفي وجهك عني باليشماغ ، اريد ان ارى وجهك . . .

تذكّر المرمض من ماضيه ، قبل اصابته بالمرض ، وهو موفد لزيارة هذه المستعمرة صحبة احد الصحفيين الشباب ، انه فشل انذاك في اقناع اي من المصابين للكشف عن وجهه امام عدسة كاميرا الصحفي الشاب لتصوير آثار المرض وتخريباته في ملامح الانسان بغرض إلحاق الصور بالتحقيق الذي كان الصحفي يعده عن هذا المكان ، ولم ينشر فيما بعد . . اما الان فلن يجد المرمض صعوبة كما يبدو في العثور على من يوافق على الوقوف امام عدسة صحافة ، ما دام هو نفسه قد اصبح واحدا من قاطني هذه الجزيرة . . لقد قرر أن يصور نفسه، وسيحمل بنفسه شكاوى المجذومين إلى من يهمه الامر ، غياب الدواء ، افتقاد الصابون ومستلزمات الشفاء الاخرى ، انعدام ذوي الاختصاص ، والاهم : ان يسرد على العالم حكاية فرات العكاب الغريبة هذه . وإلا فقد تضيق هذه الجزيرة بساكنيها بعد اعوام ، وقت يكون فيه قد فقد شفتيه تماما والى الابد . اما اذا رفضت ادارات الصحف الاستماع اليه كما فعلت مع ذلك الصحفي الشاب من قبل ، كشف هو عن وجهه ومشى في الشوارع ليقرأ الناس ما كتب الداء فيه حتى يقبض عليه ، فيهرب ، فيقبض عليه ، فيهرب مرة اخرى . . .

رد المرمض على العكاب متمهلا :

ـ سأريك اياه قريبا ، . . انتظر إلى الغد .

مر المساء . المرمض ينتظر هبوط الليل . جزيرة الملعونين غارقة في سكونها . تمشىّ حتى حافة الماء . القى نظرة وداع اخيرة الى الوراء . كل ما حوله خمد وهمد ، الا ذؤابات اشجار الغَرَب ، كانت تهتز بأناة وبطء . هكذا ، تغلغل في الظلام ، راح يسبح بهدوء محاولا كتم طرطشة المياه . مرت فترة ، قطع فيها شوطا طويلا باتجاه يابسة الاصحاء ، بموازاة الطريق العام الممتد هناك بعيدا . . . الا ان السكون تمزق وراءه فجأه بصيحات آمرة ناهية تعالت قرب الجسر ، اختلطت في البدء باصطفاق الماء الذي تصاخب حوله ، ثم امتزجت بدوي اطلاقات تتالت متعالية في الفضاء ، حانت منه التفاتة سريعة الى الخلف ، فرأى في الظلام ما يشبه بلوطات محترقة ، ملتهبة ، تنقذف نحوه بجنون . . .

موسكو

وضع المرأة العربيّة في المجتمع ودورها فيه

قراءة لمجموعة ليلى العثمان "في الليل تأتي العيون"

طلال حرب

يذهب العديد من الباحثين إلى أن وضع المرأة هو صورة المجتمع ومقياس رقيّه . فبمقدار تحرّرها وتطوّر شخصيتها يكون تحرّر المجتمع وتطوّره ، حتى أننا نجد اليوم ظاهرة التمازج والتماثل بين المرأة والارض والثورة ، في الشعر العربي الحديث خاصة والادب عامة . وقد جسد اراغون هذا المنحى في كلمته الشهيرة « المرأة مستقبل الرجل » بكل ما توحيه من دلالات بدأت تتجسد منذ فترة في مذهب يعرف بالانثوية او النسائية Feminisme[1] وقد اعتبرته د . سلوى الخماش أحد ثلاثة مذاهب فكرية ستحدد توجهات المستقبل[2] . فأين تقف المرأة العربية اليوم ؟ ما هو مقدار تحرّرها وتفتح شخصيتها ؟

مما لا ريب فيه ان المرأة قد عرفت أعنف أشكال الاستبداد وأطوله على الاطلاق ، الاستبداد الذكري الذي استطاع عبر تبريراته الاسطورية والدينية والفكرية بالاضافة الى مميزاته البيولوجية (قوته الجسدية من ناحية ـ وضعف المرأة ومرورها بمرحلة الحمل التي تزيدها ضعفاً) ان يصل بالمرأة الى حالة من الاستلاب أدت بها الى اعتبار تفوق الرجل وتميزه مسلمة أولية وأمراً يقع خارج أي نقاش

ولكن حركة الحياة بقوتها وجبروتها واندفاعها الذي يجعل من الصعب ايقافها أو ارجاعها الى الوراء أخذت تعيد الى المرأة بعض حرياتها شيئاً فشيئا مما مكنها من الوقوف على قدميها في الدول الاوروبية حيث أمدّتها الفلسفة الماركسية بالكثير من الدعم[3] فانطلقت انطلاقة جبارة تحاول ان تسابق الرجل في كافة الميادين وان تستعيد كل حقوقها الضائعة التي لم تؤمنها حتى الانظمة الاشتراكية[4] . ومما لا ريب فيه ان المرأة العربية قد بدأت تمر بالظروف نفسها اذ تتكاتف حالياً عوامل عديدة تدفعها الى الانطلاق في درب حريتها وحقوقها الكاملة بعد ان أمنت لها الحدّ الادنى المطلوب البدء هذا التحرك . وهكذا نجد مرة اخرى ان حركة الحياة وخاصة العوامل الاقتصادية قد لعبت الدور الحاسم ، فقد بات الشاب عاجزاً عن تكوين اسرة بدون مساعدة الفتاة بل ولقد توصلنا في المرحلة الاخيرة الى اعتبار عمل المرأة امراً بديهياً . وهكذا نجد ان على المرأة حالياً أن تخوض حرباً صعبة كي تكسر قيودها التي كبلتها وستكبلها دائماً ان لم تحسن التصرف وتبذل الجهد اللازم لتستحق بالفعل حريتها. وقد بادرت المرأة العربية بالفعل الى خوض معركتها في كافة جوانب الحياة الاجتماعية فصارت تساهم في الصراع الذي تخوضه المنطقة العربية، وهكذا صرنا نرى المرأة المناضلة والحزبية والعاملة المتعلمة والمتخصصة . ومن بين هذه الوجوه نتوقف عند المرأة الكاتبة نظراً للضرورة الموضوعية والعلمية التي تمليها علينا هذه المناسبة وهي صدور مجموعة ليلى العثمان القصصية الجديدة[5] .

لقد ساهمت المرأة في ميدان الكتابة منذ بعيد ولكن الكتابة النسائية عرفت تطوراً ملحوظاً بعد بداية هذا القرن ، وقد ساهمت ايضاً في الابداع المعاصر ، فحركة الشعر الحديث مدينة بالكثير الى امرأة[6] ، ولكن الكتابة النسائية بشكل عام كانت وما تزال أضعف بكثير من كتابة الرجال كماً وكيفاً . يرفض البعض هذا التمييز ويعتبر أنه امام نص ، امام كتابة ، ولكننا نعتقد مخلصين اننا لا نستطيع تطبيق هذا المبدأ الذي نعتبره هدفاً ومرحلة مستقبلية لم نصل اليها بعد ، فمن الموضوعية أن تراعى ظروف الكاتبة التي خرجت منذ فترة قليلة الى النور والا تعامل معاملة الكاتب . ونشير الى ان هذا المبدأ هو المعمول به في الواقع ، اذ لولاه لما عرف العديد من النصوص طريقه الى النشر والقراءة ، فضلاً عن ان تمييزنا الحالي والمؤقت يتلافى أخطاء مبدأ المعنى ويفتح ذراعيه لابعاد مبدأ الدلالة[7] .

ان تمييزنا الحالي والمؤقت ينبع من ضرورة أخرى هي كون المرأة مجبرة على الخوض في معركتين في آن واحد ، معركة تحرير ذاتها واسترجاع حقوقها وحرياتها ومعركة تحرير مجتمعها ، فهي من جهة زوجة او ابنة يتحكم فيها الزوج او الاب ، وهي فرد في المجتمع تعاني من رب العمل وتتأثر بالنظام السياسي والاجتماعي .

فالى أي مدى تقوم ليلى العثمان بهذا الدور في مجموعتها الجديدة ؟ أو بالاحرى ما هي الخطوط التي تخطوها في طريق تحرر المرأة وتحرر المجتمع ؟

تتألف المجموعة من ثلاث عشرة قصة قصيرة ، نلمس في العديد من تفاصيلها ان الكاتبة قد لامست عمق شخصية المرأة وتطلعاتها وعلاقتها بالرجل وبالمجتمع . ففي هذه التفاصيل مفاهيم مغايرة للمفاهيم السائدة عن المرأة ، وهي مفاهيم اطلقها الرجل . وسنحاول فيما يلي ان نقدم الصورة التي ترسمها للمرأة ، وهي صورة مساوية لصورة الرجل في كافة المجالات .

أ ـ المرأة

١ ـ المرأة / الجسد

المرأة انسان له جسد كالرجل ، ولهذا الجسد حقوقه ومتطلباته تفجرها في داخله شهوة مادية عارمة ، فيشتاق جسدها الانثوي الناعم الى ذراعي الرجل القويتين تصهران جسدها « وتصورت مرة انك ربما تصير الشلال . . . وأصير الارض وتفعل أنت : آه . . . يا ليت » ص ٧٢ وهي في الشارع ، وفي قاعة المحاضرات تتأمل الرجل كجسد ، كمادة لشهوتها التي تنطلق في خلايا جسدها « رفع حاجبيه الكثين . كانت عيناه جميلتين . وكانت له شفتان منتفضتان . . . وهاجتان بلعابها الخفيف » ص ٨٠ بل هي كالرجل تشعر بدبيب الشهوة وهبوبها من مشهد لا يمت الى الجنس بصلة « مط عنقه الى الوراء . . ودفع الثاني بعنقه الى الأمام وتعانقت

السيجارتان . . لتوقظ الاولى حرارة الشوق في ثغر الثانية . . . . وتمنيت لو كانت شفتي احدى السيجارتين والسيجارة الثانية . . . شفة الرجل . . . » ص ٧٩

وهكذا تهدم ليلى العثمان صورة المرأة التي كرسها الرجل وفرضها على الرجال والنساء ، فهي ليست روحاً بدون جسد ، وهي لا تنظر الى الرجل بشكل روحاني فقط بل هي جسد ملتهب تؤرقه شهوته وحاجته الجنسية وتتوق الى الجنس الآخر ، الى الرجل لإرواء هذه الاحاسيس : « أحسّ رغبة اكيدة في ان تعانق شفتاي شفتي رجل وان تلامس يدي يده وان تلمس نظراته كل الضباب الذي حال دون أن أرى ما حوليَ من هتاف الحب » ص ٨٠ . وهي اذ تُحرم من إرواء هذه الحاجات الطبيعية تفقد الكثير من سعادتها وهنائها وينزلق على عينيها حجاب كثيف من الحزن والتعاسة والشوق فتضفي على الجماد صفات إحيائية وترتفع به الى الجنس الآخر تماماً ، كالرجل المكبوت الذي لا يملك القدرة على إرواء عطشه فيلجأ الى تشخيصات داخلية تعويضية « يتحول البحر فجأة رجلاً شبقاً . . . يغازل جمود حواسي . . . يغمز لي بعينه اليسرى . . . يحرك ذراعيه . . . لعابه الابيض يطفو على شفتيه ينفث دفئاً واشتياقاً . . . يصلي فأهرع اليه ارتمي داخل جسده الواسع[8] » ص ٤٠

٢ - المرأة / الروح

ليست المرأة جسداً فقط ولا تتطلب حاجات جسدية فقط ، بل هي روح أيضاً وتبحث عن إرواء حاجاتها الروحية ، تبحث عن الحب ، عن الرجل الذي يقدرها كإنسان ، يمنحها ذاتها ويفجر فيها طاقاتها فتحبه حباً كبيراً «فاندفعي يا غيوم وتراكضي . . . وانهمري . . مطراً . . . مطراً . . سحاباً . . ومع كل قطرة تصب على رأسه . . . على جسده . . . قولي له : احبك . . . احبك » ص ٧٠ . وهي تشعر بهذا الحب يملأ عالمها ويحملها على جناح ناعم الى جنات من السعادة والفرح فلا تملك الا المجاهرة به « سأفقأ الجوزة ! آه كم سيسيل منها عذباً هذا الحب الذي أحمله في صدري لك . . وأنت لا تدري . . . وكم ستمتلىء الاوراق الملونة » ص ٧٧ .

هكذا تكتمل المرأة جسداً متعطشاً للجنس وروحاً هائمة تبحث عن الحب الذي يضيء عالمها . ولا نزعم ان ليلى العثمان هي اول من تكلم في ذلك فكثيرات هن اللواتي تحدّثن ووصفن المرأة جسداً وروحاً ولكن الصورة التي رسمتها ليلى العثمان وردت في التفاصيل أي استعملت كأحجار للبناء ، بعبارة اخرى هي مسلمات يبنى بها . وهنا تكمن القوة ، والعمق الذي يتيح لها ان تقف بين اكثر كاتباتنا جرأة وتفهماً .

ب / المرأة والرجل

علاقة المرأة بالرجل هي اكثر العلاقات سواداً لا لأنها قد أفلتت من القوانين والاخلاق ، بل لأنها وجدت ما يبررها في القوانين والاخلاق ، او بالاحرى استطاع الرجل ان يجد فيها مرتكزات تدعم الاطار الذي رسمه لعلاقته بالمرأة ، كيف يفشل وهي من وضعه ؟ ! فتنقلت المرأة من قيد الى قيد نتيجة سيطرة الرجل وانانيته واستبداده وتسلطه وانتهازيته دون ان تفقد في اية مرحلة قيود المرحلة التي سبقتها .

١ - قيود الجسد

تدرجت هذه القيود في تحريم باقي الرجال عليها - بينما لم يمتنع هو عن باقي النساء - الى فرض نوع معين من الملابس لتقييد جسدها ، الى فرض عدم مقابلتها الرجال الآخرين ، الى رفض مبدأ جسدية المرأه ، وهو ما أدى في النهاية إلى استلابها وإلى رفضها هي نفسها مبدأ جسديتها، مما تركها في دوامة البؤس والتعاسة . وهكذا نفهم تماماً كل ابعاد هذا الحوار البسيط الغني بالدلالات :

« - يبدو أنك تستعذبين هذا الركام من السلبية فتغرقين فيه .

- لقد اعتدت على الأمر » ص ٦٧

ولا تقف الامور عند هذا الحزن الابدي ، بل إن عقل المرأة قد بدأ يعمل بالشكل الذي يريده الرجل وهو ما يمثل قمة نجاح الرجل وذروة استلاب المرأة « ابتعدت قليلاً . . . استجابت لنداء العقل فيها . . . لكنها ندمت في اللحظة نفسها مستجيبة لنداء الروح والقلب والجسد » ص ٦٦ فهل هو عقل المرأة هذا الذي يعمل ؟ لماذا هذا التنافر والتناقض بين العقل والجسد ؟ لونتأمل كم هو بعيد الدلالة هذا السؤال الذي يضع العقل في ناحية والروح والقلب والجسد في الناحية المواجهة . لقد تأمن التمايز الكبير بين الرجل والمرأة « عيناه حمراوان كلون الدم ووجهي اصفر كلون السل » ص ٥٣ فأصبح الرجل عنواناً للصحة والقوة ، واصبحت المرأة عنواناً للمرض والضعف والسقم .

في هذا العالم ، هل تستطيع المرأة الا ان تنطوي على نفسها « وقد عصرت كل أيام عمري داخل قمقم نفسي . . . وطردت كل مشاعري التي كانت تتأجج داخل عروقي . . . حددت كل العيون العاشقة . . . ونفيت عن مواطن القلب كل غزو . . تمردت على رغباتي . . . وشجعت الرفض الذي وقف حائلاً دون أية طرقة على بابي المسدود » ص ٧٩ . وهكذا اغلقت بابها دون الجميع بل دون نفسها « لكنني حزينة دائماً . . . أهرب من حزني الى لحظة تنسيني هذا العالم الراكد في داخلي » ص ٥٢ فهل تتحول هذه المرأة التي رضيت بكل هذا الا الى مبولة للرجل » في برك المياه المتجمعة من امطار الشتاء كان رفاقه يتبولون في الماء . . . أثور مع رفيقاتي عليهم . . . نشتمهم فيضحكون . . . نتسارع الى البيت الطيني وهم وراءنا يتراكضون ، نخشى ان نصير امامهم بركة ماء . . . نهرب . . . ونختفي » ص ٥٢ - ٥٣

٢ - قيود الروح

لم يسلب الرجل المرأة حقها في ان تعترف بحاجتها الجنسية فقط ، بل انكر عليها أيضاً ان تشعر بالحب ، ان تجاهر به وتعترف بعمق هذه العاطفة النبيلة وحجمها . وهل هناك صورة أبلغ من صورة الحبيب يجفل من تقبيل حبيبته له « صعقته المبادرة ، انتفض جسده وانتصب كأنه يرفض كل شعرة تلتصق به » ص ٦٣ حتى كأن على المرأة ان تنزوي في عتمة نفسها تتقبل عاطفة الرجل كمنّة ومضاجعته لها كهبة فهي (اللذة) له وحده وحتى إن شعرت بشيء من اللذة فيجب الا تظهره ابداً على وجهها او في حركاتها ، وان ملأ الحب قلبها يوماً فيجب ان تختنق به « اجل . . . احبك . . . ولكنني ابداً لا استطيع ان أقولها . . . هي في فمي . . . تتردد . . . تخنقني . . تكبر . . وتكبر . . تصير بحجم الجوزة اليابسة ، تسد الطريق . . » ص ٧٠ . وها هي تختنق به فلا تملك ان تقوله بل لا تملك ان تكتبه أيضاً » اريد ان اكتب . . . . آه . . . أصابعي . . . اريد . . .

اري . . . . ار . . » ص ٧٨ فهل هناك رقابة اكثر قوة من الرقابة الذاتية ؟ هل هناك منع اكثر قساوة من الا تتوصل فتاة الى قول كلمة احبك على الورق ، للورق ؟

٣ ـ أثر القيود

لقد فرض الرجل كل تلك القيود بدافع انانيته ومخاوفه وتسلّطه ، فماذا جنى ؟ هل عاش سعيداً ؟ هل استفاد كثيراً من استبعاد المرأة ؟ يبدو واضحاً انه لم يحصل على ما اراد ، فها هو يبحث في جسد المرأة الميت عن شيء من الحرارة ، ولكنه لا يجد الا برودة الموت « يده تحضن ذراعها . . . . شوق يمتد . . . ويمتدّ . . . يتواصل . . . ويعصف بشوقها الذي تلبد في كل عروقها منذ فترة طويلة » ص ٦٤ ، فيغرق في بحيرة الحزن حيث ترقد منذ اجيال عديدة « يحزن فيشدني حزنه الى عالمي الداخلي الذي ما عرف الفرح يوماً الا وتكسر على اعتاب نفسي . حتى انه لم يصل مرة واحدة الى شريان القلب ليزيح عنه الثقل الهامد عليه منذ سنوات » ص ٥٠ وهكذا لم يتوصل الرجل الى الراحة الحقيقية ولم تذق هي الا طعم التعاسة والحزن .

٤ ـ ثورة المرأة

هل ترضى المرأة بكل ما حدث ؟ هل تسمح اليوم ، بعد ان نفخت فيها الروح حركة الحياة ، بكل هذا الاستبداد ؟ بكل هذه التعاسة ؟ هل تسمح بان تحرم حقها بالعيش كـإنسان ؟ ليلى العثمان تبدأ من البداية الأساسية ، من رفض الاستسلام ولعب الدور الذي رسمه لها « الرجل يلاحظ ابتسامتي . . . ينظر بشراهة . . . يتوقع لكنني لا أريد ، للمرة الثانية اقاوم رغبتي . . . وكان يجب أن أقاومها مئات المرات » ص ٥١ . فهي لا تكتفي بان تمتنع على الرجل ساعة يشاء لمجرد أنه شاء دون الاهتمام بما تشاء هي ، بل تحذره من انها لا تقبل الاهانة « لا تنخدع وتحسب ان هذا الوجه البريء يرضى بالإهانة ومنك أنت بالذات : لن اسكت ، فإياك ان تفعل . . . والا سلطت عليك كل النساء . . . وسوف تمسخ أمامنا الى مجرد أرنب مذعور وقد تموت بين ايدينا » ص ٧٤ ولكن هذه الثورة لا تتخذ طابع معاداة الرجل بل تتجذر في وعي اكثر عمقاً فتشير الى ان لكل منها عالماً عم تبحث هي؟ وعمّ يبحث هو؟ عمّ يبحثان وكلاهما مشدود إلى عالم آخر تفرضه عليه الظروف والواجهات الاجتماعية ؟ . . اي عالم هذا الذي يحلمان به ؟ » ص ٦٦ . وهكذا لا تغدو حرية المرأة وحقوقها قائمة على معاداة الرجل كما نجد في بعض الكتابات[٩] ، على التناقض معه بشكل جذري ، بل انها توضح ضرورة التوصل الى عالم مشترك كي تستطيع ويستطيع الوصول الى عالم سعيد » كيف؟ كيف تكون ملكة لقلبه وسيدة لعقله وهي المقيدة المأسورة ؟ ص ٦٨

وهكذا يغدو تحرر المرأة عاملاً ضرورياً لسعادة الاثنين وليس لسعادتها هي فقط ، فوحدها هذه الحرية تستطيع ان تقضي الى الابد على عدم قدرتها اسعاد الرجل لخوفها الشديد من الثمن الذي اعتادت ان تدفعه بمفردها « وأشفقت على نفسها من لحظة اندفاع قد تقودها الى عمر من الشقاء والندم » ص ٦٥ وهو ما اضطرها الى ان تسير في درب شائك ادى بالرجل ايضاً الى الدرب نفسه « شقه صمتها نصفين ، جن نصفه الاعلى ومات نصفه الآخر . سحب الوسادة بعنف . دفن رأسه الثائر تحتها . . . وآه . . . . كم ود لو يخمد انفاسها هي » ص ٨٧ فالنمط الذي كبل فيه علاقته بالمرأة يكاد يخمد أنفاسه ، لقد فقد الرجل سعادته من جراء اسلوبه ومفاهيمه ، فصارت حرية المرأة معبراً للاثنين الى السعادة وصار تخلي الرجل المعاصر عن انتهازيته خطوة اولى نحو قمة نجاحه وسعادته .

ج ـ المرأة والمجتمع

ليست المرأة جسداً وروحاً ولا هي ترتبط بالرجل فقط ، بل هي فرد من افراد المجتمع ولها دورها فيه . ولم تكتف ليلى العثمان بتلمس ابعاد شخصية المرأة واشكالات علاقتها بالرجل ، بل فضحت زيف المجتمع وانتهازية الرجل ووصوليته التي تدفعه احياناً الى التخلي عن كل احساس بالشرف والكرامة فيتاجر بزوجته للوصول الى غايته « أضاء الرجل المكروش الغرفة . باتت المرأة الفاتنة واضحة الآن لعينيه اللتين تراقبان المسرحية . قبّلها بلهفة . . . فسلمته مظروفاً ثخيناً . فتحه . . . شهّق فرحاً . . . عاد يحضنها . . ويقبلها بينما أشاحت هي عنه » ص ٤٩ كما صورت التفاوت الطبقي الذي ينغمس عميقاً في بنية المجتمع « عيناها تتابعان سير أقدام الطفل الصغير المتعرجة بين السيارات ليعرض علبته الكرتونية التي تمتلىء « بالعلكة » ولكن زجاج نوافذ السيارات المغلق ضد الرطوبة والحر يغلق في وجهه باب الرزق » ص ٤٦ ، ٤٧ . المجتمع ينقسم الى طبقتين ، طبقة غنية موسرة وطبقة فقيرة تعيش في الحرمان « رائحة شواء اللحم والدجاج تصل الى أنفها من المطعم الذي يقبع في زاوية الشارع الايمن » ص ٤٧ . فهي تشم رائحة هذه المآكل ولا تملك شراءها أو رؤيتها . وكل محاولة للصعود الاجتماعي هي محاولة عقيمة ومأساوية » يرنّ صوت « ابة مساعد » في اذني وهو يقول لزوجته الحزينة :

« ولو محارة واحدة يا أم مساعد، محارة اصطدادها وفيها « دانه »[١] تغنيني كل السنين عن حلف « النوفذة » واوامره وجبروته » لكن الدانة ابتعدت . . . وعاد « ابو مساعد » منهوش الذراع » ص ٤٤ . وتشير ليلى العثمان بلطف بالغ العمق الى استنزاف الطبقة الاولى الطبقة الثانية استنزافاً يذكر بالعصور المنصرمة ، عصور العبودية والرق والاقطاع « لكن الأمل يموت . . . يموت وتصير السواعد عظاماً ملحوسة حتى آخر نقطة دهن . . . تتراكم بين الصخور . . . هنا يدفنها الرمل . . . ثم يقذفها فتحكي حكايا الليل الذي كان هناك في البيوت الطينية الطيبة بين الأزقة الهادئة الوادعة والضوء المرسل من سراج الكاز يثير رائحة أشبه بالزمن المنصرم » ص ٤٢ . ثم تعلن بصراحة الثورة على هذا المجتمع فتبدأ من الذات الانثوية وتخلع الدور الذي تحنطت فيه » صرت سمكة فضية تفرغ سوائلها . . . تخلصت من عرقي اللزج . . . نفثت كل زيف العصور المتراكمة على جسدي . . . وداخل ذاكرتي . . . خرجت من جلدي . . . بصقت لون المدينة الكرنفالي الذي سكن عيني عشرات السنين » ص ٤١ . وتعلن رفضها للقيم التي تسحقها وتسحق الرجل « هناك حيث ينام الغبار ارتفاع شبر منذ تركه اخي ليسكن وزوجته في مكان آخر . . . بعيداً عن أمي » ص ٧٦ فالأم رمز القيم الاجتماعية لا ترخي ثقلها على الفتاة فحسب بل على الرجل ايضاً وعلى الاثنين ان يثورا وأن يشككا بهذه القيم العقيمة بل والمصادر التي تستند اليها أو بالاحرى بالطريقة التي تستخدم بها تلك المصادر . اذ تعترض ليلى العثمان على اقوى مصادر هذه القيم ، المصادر الدينية باسلوب لطيف يذوب نعومة وفي الوقت نفسه يزداد جرحاً وفعلاً « آه لو تعلم أمي . . .

لكن عينيها غافيتان . . . وانا لا اريد لعينيها ان تخمدا ، انا احبها رغم قسوتها . . . ولكن يا ربي . . ليست الجنة تحت اقدام الامهات . . » ص ٧٧ فتدين انتهازية المجتمع في تعامله مع النصوص الدينية واستعمالها لا كما هي ، ككل ، بل بطريقة انتقائية تسمح له بتمرير اهدافه ومشاريعه . وتصل ليلى العثمان الى قمة ثورتها فتفضح أخلاقية الرجـل . . . « والثالث . . الطويل الأسمر الذي يكره النساء . . ويعاقبهن لمجرد انه فشل في علاقة ما . . . مع امرأة . . . ولعله هو الذي سيذبحني . . . انا بالذات . . . فهل ادعه يفعل ؟؟ » ص ٥٧ .

وتدرك الكاتبة النتائج الخطيرة المترتبة على فساد الانظمة الحاكمة ودورها في تخلف المجتمع وحدوث مصائبه « أنتم تخالفون اوامر الحكومة . . . لماذا ؟

قلت بحماسة :

ـ لانها تشجع تدفّق النمل الى بلدتنا .

صفعني . . . وكانت يده رطبة .

قال : نحن نريد أن نحصر النمل في مكان واحد ثم نكافحه .

لم ترهبني الصفعة . . وقلت :

ـ بل تفتحون له الدوائر . . . والمكاتب والحوانيت » ص ٣٥ ـ ٣٦ . مرة اخرى تبرز ليلى العثمان لا ككاتبة رائدة بل ككاتبة شديدة الاحساس بأزمات المجتمع ، وتبرز أهميتها في كون هذه الاحاسيس لا تشكل موضوعات قصصها بل مسلمات هذه القصص القصيرة ، فماذا قدمت لنا في مجموعتها الاخيرة ؟ ما هي المسائل التي أثارتها ؟ وما هي التغيرات التي حدثت في البنى بعد سلسلة التفاعلات ؟

تتألف المجموعة من ثلاث عشرة قصة قصيرة سنحاول ان نلقي نظرة متفحصة عليها :

١ ـ المسائل الاساسية :

« في الليل تأتي العيون » تروي لنا مسألة الجن واختطاف الجنيات الشبان الجميلين وهي معروضة في اطار عاطفي اجتماعي .

« النمل الاشقر » تكشف لنا كيفية تسلل عدو الشعب الى بيوت الشعب وتوصله الى تشديد السكان وحملهم على النزوح

« رحلة السواعد السمراء » تعالج مسألة التعاسة المتفجرة في ذات المرأة وفي الطبقات الفقيرة ، وهذه المسألة معروضة من خلال امرأة .

« البيع » تحدّثنا عن بؤس الطبقات الشعبية وانقسام المجتمع الى طبقتين مستغلّة ومستغَلّة

« في الداخل عالم آخر » تدور حول تعاسة امرأة تعيش في حزن دائم .

« في مملكة الاشواك » تدور حول تعاسة فتاة ورغبتها الحادة في الخروج من مملكة الرجال .

« المبادرة » تتمحور حول محاولة امرأة متزوجة الخروج من مأساتـها بالالتجاء الى حبيبها .

« الأورام » تدور حول عجز الفتاة عن الاعتراف بحبها او المجاهرة به .

« هزيمة » تعرض لنا مأساة فتاة عرجاء مقهورة جسداً وروحاً .

« صراخ وعينان » تعاسة زوجة تؤرقها عينا صديقة انتحرت لأنها تركتها لتتبع رجلاً .

« الصورة » تعرض لنا مأساة امرأة متزوجة تريد ان تجد عشيقاً بالرغم من انها في الخامسة والاربعين .

« التمثال » قصة فتاة تنحت تمثالاً فيقتلها .

« محاكمتان » تعاسة فتاة في دوامة الزحام والوحدة .

وهكذا نجد أن المرأة ، سعادتها وحريتها وتحررها هي المحور الاساسي لكل هذه القصص . وحتى عندما تدور القصة حول قضية اجتماعية فان بطلتها امرأة ، وهي في اغلب الاحيان امرأة ممزقة حزينة ضائعة في مجتمع هو الآخر حزين ممزق وتعيس ، وفي احيان كثيرة تتقاطع قصة المرأة مع قصة من صميم المجتمع ، حتى نكاد نجد رغبة في الايحاء بتماثل المرأة والطبقة الفقيرة ، فكل الاستغلال الذي تعاني منه هذه الطبقة تعاني منه المرأة ، وكل البؤس والتعاسة والمحاولة الفاشلة التي تهيمن على الطبقة الفقيرة تهيمن أيضاً على المرأة . فالمرأة والطبقة الشعبية ضحيتان على مذبح القيم السائدة .

ـ افق هذه المسائل والمعالم الاخيرة

١ ـ قصة « في الليل تأتي العيون » تحاول ازالة هذا الوهم الشعبي حول الجن او على الأقل ازالة الخوف من الجن ، لكنها بشكل تقهقري انهزامي ، اذ ان الشاب الذي لم يكن يخاف من السير ليلاً قد امتنع عن الخروج في الليل مع ان الجنية لم تؤذه .

٢ ـ قصة « النمل الأشقر » تحاول فضح دور الجهاز الحاكم في انتصار اعداء الشعب فتنتهي بشكل انهزامي ، اذ أن الاعداء ينتصرون ولكنها تتفتح على الأمل بالقضاء على كل أعداء الشعب من النمل الأشقر، أي العدو الاجنبي ، الى النمل الاسود ، اي الطابور الخامس .

٣ ـ « رحلة السواعد السمراء » نجد في افقها بحثاً عن السعادة الهاربة المميتة وتنتهي بشكل انهزامي منفتح على المستقبل ، اذ تجد المرأة رجلها في انتظارها بعد ان كان قد تركها وحيدة .

٤ ـ « البيع » تطمح الى ان تصور بؤس الطبقة الفقيرة ولجوء افرادها الى كل اسلوب للخلاص من البؤس فتنتهي بشكل انهزامي مغلق اذ يبيع الصغير بعض حبات « العلكة » وتعود الزوجة المومس بمبلغ من المال فتكتفي والدته بالدعاء والابتهال الى الله وتكتفي الزوجة باشاحة وجهها .

٥ ـ « في الداخل عالم آخر » تود ان تجسد مأساة امرأة تعيش في وحدة مرة بالرغم من وجود رجلها بقربها وتنتهي بشكل انهزامي مغلق اذ تبقى المرأة في حزنها ووحدتها .

, ـ « مملكة الاشواك » تريد تصوير خلاص فتاة من سيطرة الرجل وفضح اخلاقيته وهي تنتهي بافلات الفتاة ولكن مع الاشارة الى ان العديد من الفتيات ما زلن في الأسر .

٧ ـ « المبادرة » افق هذه القصة هو حق المرأة في الخروج من التعاسة التي رماها فيها زوجها ، حقها في ان يكون لها حبيب عشيق تغرق بين ذراعيه ، لكن القصة تنغلق بشكل انهزامي عنيف اذ يعيدها صوت صغيرها الى عالمها بقسوة .

٨ ـ « الأورام » تطمح ان تحقق الثورة على المفاهيم التقليدية التي تمنع الفتاة من الاعتراف بالحب الذي يعصف بين ضلوعها وتنتهي بشكل انهزامي اذ لا تتوصل الفتاة الى هدفها ولكن نلمح الاصرار على الوصول . ◀

٩ ـ « هزيمة » تريد تأكيد حق امرأة عرجاء في الجنس ، في الالتهاب بناره ، لكنها تنتهي بشكل انهزامي اذ تنطوي الفتاة العرجاء على نفسها .

١٠ ـ « صراخ وعينان » تطمح ان تتوصل المرأة التي كانت سحاقية قبل الزواج الى التغلب على ذكرى حبيبتها التي انتحرت لتخليها عنها ، تنغلق القصة على أمل امرأة بالنجاح ولكن دون ان يشير شيء الى ذلك .

١١ ـ « الصورة » تجسد رغبة متزوجة تجتاز سن اليأس بالعثور على عشيق شاب وتنتهي القصة بانهزام المرأة مع ترك الحب الأمل مفتوحاً .

١٢ ـ « التمثال » تجسد طموح فنانة ان تبدع عملاً فنياً وتنغلق على موتها تحت وطأة عملها ولكن بعد ان تبدعه .

١٣ « محاكمتان » تتطلع هذه القصة الى الخروج من عالم الزحام والوحدة لكنها تنغلق على المخاوف والوحدة نفسها .

ـ ميدان النصوص وشخصياتها .

تجري الاحداث والتفاعلات في اماكن مغلقة : المنزل بشكل اساسي ـ واكثر ما يطالعنا منه غرفة النوم . والمقهى وقاعة المحاضرات والمسجد . كما تجري في اماكن مفتوحة عامة مثل الشوارع والبحر ، لكن هذه الاماكن المفتوحة يغلقها حصار تتحرك الشخصيات داخله آملة اختراقه ولكن بدون فائدة في أكثر الأحيان. وهكذا تنقلب الأماكن العامة المفتوحة إلى أماكن مغلقة يحتبس فيها الهواء ويكاد يخنق الشخصيات التي تعيش ضمن دوائر مغلقة فلا تواصل غالباً ولا تعاون بل وحدة شبه مطلقة .

تنقسم الشخصيات الى قسمين : الابطال والشخصيات الثانوية :

الابطال نساء في كل القصص ما عدا القصة الاولى . وهن يجسدن جميع مراحل حياة الفتاة فنجد الطالبة والفتاة الشابة والمتزوجة والتي بلغت سن اليأس . وكل هؤلاء النساء يعشن في أزمة حادة ، فلا الطالبة سعيدة ، ولا الشابة التي تحب ولا التي تزوجت ولا التي تكاد ان تجتاز سن اليأس او بالاحرى تجتاز آخر اعوام خصوبتها ، كلهن يعشن في دوامة من التعاسة والحزن ولا يتوصلن الى الخروج منها . انهن في حالة حصار يحاولن جاهدات اختراقه الى الهواء الطلق ، الى الصحة والسعادة ولكن هذا الخروج نفسه يحمل في باطنه الكثير من التهديد : « كيف تحيي في قلبها شرارة ؟ وتشعل حريقاً ؟ وتثير اعاصير؟ ليتها لا تفعل . . . وليتها تفعل . . . هي تحتاج . . لكنها تخاف . . . هي ترغب . . . لكنها تمتنع » ص ٦٦

فتمتنع عن محاولة الخروج لأنها ستدفع الثمن غالياً وغالياً جداً وهكذا تعود محطمة حزينة إلى حالة الحصار، قامعة كل أحاسيسها ورغباتها « نسيت رقم الغرفة الذي اعطاه لي الرجل ذو الشفتين المنتفضتين اللتين حركتا بي رغبات الانثى » ص ٨٤

اما الشخصيات الثانوية فهي أفراد العائلة والطبقة الشعبية فهناك الأم والأب والاخ والاخت والجد والجدة والخالة ، وهناك الصياد والنادل وبائع العلكة وصاحب المطعم . وحدها شخصية الام تتكرر في هذه المجموعة ، فهي تارة امرأة وتحب اولادها وتخفف من سلطة الاب ، وهي انسان ينتظر من يعيله ولا يقوم الا بالدعاء والابتهال الى الله وهي حارسة التقاليد تسلط نارها على كل من يحاول اختراقها صبياً كان أم بنتاً .

ولكن الغائب الاكبر هو بلا شك الأب. ويأتي بعده الزوج تطالعنا صورتها ولا نلمس بشكل مباشر تأثيرهما على الابنة والزوجة ، بل يبدون ذلك التأثير بشكل غير مباشر عبر حزن الابنة وتعاسة الزوجة وتوقهما الى الخروج ، بل أحياناً يبدو حزن المرأة لا علاقة له باستبداد الزوج بل يبدو نابعاً من أزمة وجودية أو نفسية .

ملاحظات :

نلاحظ عبر التفاصيل التي طالعناها بشغف وعياً عميقاً بمسلمات الفكر العربي العلمعرفيه (الابستمولوجية) وهي ترسم افقاً خلاقاً للمرأة وعلاقتها بالرجل والمجتمع فالكاتبة تملك اللبنات الأساسية الصلبة والقدرة على لعب دور حاسم في تطوير شخصية المرأة العربية ، ولكنها لم تنجح على صعيد البناء الفني ، الا في قصتين أو ثلاث فما هو السبب ؟ ما هي العوامل التي تضافرت فأدت الى الاطاحة بكتابة كان أمل نجاحها وابداعها كبيراً ؟

١ ـ التسرّع: نحس بتسرع كبير يحكم قصص المجموعة ، فالكاتبة تكتب بسرعة كبيرة ادت الى تدمير كثير من القصص اذ انها قد منعت التدقيق في القصص وتنقيتها من الشوائب كما حالت دون العناية الشديدة والمرهقة التي يفترضها العمل الفني،ولكي نبرهن على صحة استنتاجنا سنورد تواريخ القصص حسب التسلسل الزمني ونوضح في الوقت نفسه المدة الزمنية الفاصلة بين القصة والقصة التي تليها

١ ـ التمثال ٢٢ ـ ٦ ـ ٧٩ : ثمانية أيام
٢ ـ في الداخل عالم آخر ٣٠ ـ ٦ ـ ٧٩ : اسبوعان
٣ ـ الصورة ١٤ ـ ٧ ـ ٧٩ : يوم واحد
٤ ـ رحلة السواعد السمراء ١٥ ـ ٧ ـ ٧٩ : اربعون يوماً
٥ ـ المبادرة ٢٥ ـ ٨ ـ ٧٩ : شهران وثمانية عشر يوماً
٦ ـ البيع ١٣ ـ ١١ ـ ٧٩ : سبعة وثلاثون يوماً
٧ ـ في الليل تأتي العيون ٢٠ ـ ١٢ ـ ٧٩ : ثلاثة اسابيع
٨ ـ محاكمتان ١٥ ـ ١ ـ ٨٠ : اسبوعان
٩ ـ هزيمة ٢٩ ـ ١ ـ ٨٠ : شهر وأحد عشر يوماً
١٠ ـ الاورام ٩ ـ ٣ ـ ٨٠ : ثلاثة أيام
١١ ـ النمل الاشقر ١٢ ـ ٣ ـ ٨٠ : ستة وعشرون يوماً
١٢ ـ مملكة الاشواك ٧ ـ ٤ ـ ٨٠ : اثنا عشر يوماً
١٣ ـ صراخ وعينان ١٩ ـ ٤ ـ ٨

لقد كتبت هذه القصص اذن في عشرة اشهر تقريباً (مع العلم انه من الممكن الا يكون ما نشرته هو كل ما كتبته).ان نكتب ثلاث عشرة قصة قصيرة في عشرة اشهر فقط شيء كثير وان تفصل بين القصة والقصة هذه المدة (أقلها يوم واحد واكثرها شهران وثمانية عشر يوماً) فقط امر فيه كثير من المجازفة ، ولا بد أن يرخي ثقله بلا شك على أي انتاج فني ، ولا بد أن تكون هذه السرعة على حساب الفن . ويبدو اثر هذه السرعة في بناء القصة وفي المسائل المعالجة وفي بناء الرموز وشحنها بالدلالات الغنية (وهو ما تفتقر اليه هنا) وفي الاشكالات العديدة التي تثيرها بعض هذه القصص ، فقصة (النمل الاشقر) تستطيع ان تحتل مكانه بارزة في عالم القصة القصيرة لو منحت قدراً اكثر من العناية ، وقصة « في الليل تأتي العيون » حوّلتها السرعة الى اضعف قصص المجموعة في نظرنا . مع العلم انها كانت تستطيع ان تعطي الكثير عبر موضوعها الجيد . وفي ما يلي من ملاحظات ستتضح اشياء اخرى سببها او احد اسبابها السرعة . بالطبع لا ننكر ان

تستطيع كاتبة ابداع قصة في وقت قصير ولكن ذلك يدخل في باب الاستثناء . أما هنا فان السرعة هي القاعدة .

٢ ـ مسائل القصص

تدور معظم القصص حول مسائل عاطفية بحتة واحياناً تعرض خلال هذه المسألة العاطفية مسائل اجتماعية أو فنية . فلنستعرض هذه القصص بطريقة تحديد نوعية مسائلها .

القصة الأولى ـ مسألة اجتماعية في اطار عاطفي (خطف الجنية للشاب الجميل)

القصة الثانية ـ مسألة فكرية اجتماعية .

القصة الثالثة ـ مسألة عاطفية اجتماعية .

القصة الرابعة ـ مسألة اجتماعية عاطفية (جنسية)

القصة الخامسة ـ مسألة عاطفية

القصة السادسة ـ مسألة اجتماعية عاطفية .

القصة السابعة ـ مسألة عاطفية في اطار الخيانة الزوجية .

القصة الثامنة ـ مسألة عاطفية اجتماعية

القصة التاسعة ـ مسألة عاطفية ـ نفسية

القصة العاشرة ـ مسألة عاطفية جنسية في اطار السياق

القصة الحادية عشرة ـ مسألة عاطفية

القصة الثانية عشرة ـ مسألة فنية

القصة الثالثة عشرة ـ مسألة عاطفية اجتماعية .

وهكذا نجد ان المسألة العاطفية تجتاح المجموعة اجتياحاً شبه تام . اننا في الواقع لا نعرف لماذا تصرّ كاتبة اثبتت امتلاك وعي عميق على ان تسجن نفسها في الزاوية التي اختارها لها الرجل . ففي هذه القصص يبدو الاهتمام بالحاجة العاطفية المادية الروحية مسيطراً الى درجة يختزل معها المرأة من كائن اجتماعي الى انسان كل همه الحب والجنس ، فلماذا ؟

لقد بتنا نشاهد في الحياة الاجتماعية المناضلة والعاملة والمتعلمة والمتخصصة ، فلماذا تصر الكاتبة على ان تحذف كل هذه المميزات التي اكتسبتها المرأة وتعود بها الى المرأة / الجسد فقط ؟ لماذا لا تبدو المرأة مهتمّة الى حد كبير بقضايا المجتمع ؟ نعم هناك قصة ، قصتان ولكنها نقطة في بحر . ان ما نأمله هو ان تخرج المرأة من الاطار الذي رسمه لها الرجل والذي هو في عمقه محاولة جعل المرأة تابعة كإبنة وكأخت وكزوجة بل وكأم . ان ما نتطلع اليه بالفعل هو مسيرة تصل بنا الى شعور المرأة بالمساواة مع الرجل ليس في ميدان الحب والجنس،اي ميدان الحقوق بل في ميدان العلاقات الاجتماعية والقضايا المصيرية،اي في ميدان الواجبات .

٣ ـ البحث الرخيص عن المفاجأة

بعض القصص تبدو الجملة الاخيرة فيها او التي ما قبل الاخيرة مفاجأة متعمّدة، فالقصة السادسة « المبادرة » تسير في سياق جميل وممتع وفجأة تبرز جملة تقلب كل الموازين وكل التوقعات وتختتم القصة وسط مفاجأة افقدتها الكثير من رونقها كما نرى . فان تكون بطلة القصة التي تبادر الى تقبيل حبيبها متزوجة وان نعرف ذلك عبر صوت صغيرها أمر منفر يمنع القصة من ان تكون تجربة عامة ويسقطها في خصوصية مسطحة . وكذلك قصة « هزيمة » ، فبعد ان تابعنا ثورة الفتاة واعترافها بجسديتها اثر رفض طويل ومضن ، وبعد ان أدهشتنا جرأتها وقعنا فجأة في مفاجأة غير سارة تعلمنا انها عرجاء ، ومرة اخرى فقدت القصة كثيراً من رونقها لأنها انتقلت من التجربة الفردية التي يمكن تعميمها الى خصوصية مَرَضية نفسية افقدتها الكثير من رونقها وسحرها .

٤ ـ التفتيش عن الاثارة والغرابة

في بعض القصص تفتيش رخيص عن الاثارة والغرابة يؤذي القصة ويطيح بقدرتها الفنية او على الاقل باعجابنا بها . ففي قصة « في الليل تأتي العيون » حيث تختلط امكانية كون الفتاة فتاة عادية مع امكانية كونها جنية تصدمنا هذه الفقرة « وقفت . . رفعت ثوبها . . وكنت ارى مؤخرتها تلمع في ضوء الليل الوديع فتحت ساقيها . . . واختي تفتح فمها خوفاً واستغراباً » ص ٢٥ اذ ان هذا الوصف يطيح بجمالية اختلاط الامكانيتين . فمن غير المعقول ان تشكف فتاة مؤخرتها لشاب وعورتها لأخته (حتى وان كانت فتاة مثلها) وتأخذ بالتبول امام انظارهما . انه منظر لا نجده إلا في الأفلام الجنسية الرخيصة . وهكذا تضيع قيمة التساؤلات التي تلي هذا المنظر وتضيع القصة بكاملها .

في قصة « التمثال » إثارة عن طريق الغرابة ـ لقد أبدى حنامينه اعجابه في مقدمة المجموعة بهذه القصة واعتبرها تصورهمّ الابداع والثمن الذي يدفعه الاديب ، ولكني لا اجد فيها كل هذه الدلالة ، وأجد في القصة غرابة اكثر بكثير مما أجد بحثاً في همّ الابداع ومسؤوليته ، فما هو معنى حركات التمثال اي العمل الفني ؟ وما هو سبب بحثه عن الازميل اي ادارة الابداع الفني ؟ هل التمثال (وهو رجل كما يبدو من التفاصيل) هو الرجل / الحلم ؟ ولماذا يقتلها حلمها ؟ لماذا يقتلها الرجل الذي خلقته هي ؟ اسئلة كثيرة ، ولكن الغرابة تبقى مهيمنة ، مما يحرمنا من تفاصيل اخرى تساعدنا في ادراك ابعادها دون تعسف في التفكير .

٥ ـ استيراد المشكلات .

ظاهرة اقتلاع الادباء مشاكل أجنبية وزرعها في مجتمعنا ، قديمة تطال الرجال والنساء . فكاتبتنا ليست وحيدة في هذا المجال ، فهي تقفز من فوق كل المرحلة التاريخية لتتحدث عن مسائل قد لا يحتملها الذوق السائد بل والطليعي ، فهي قد تسيء أو تعيق تحرر المرأة .

قصة « الصورة » مثلاً تتحدث عن زوجة في الخامسة والاربعين من العمر ، يعاملها زوجها بكل طيبة ويصر على الاحتفال بعيدها رغم كل شيء باعترافها ، ومع ذلك تقرر بكل بساطة عندما ترى تباشير شيخوختها في المرآة ان تخون زوجها .

هنا بكل تأكيد تكمن المساواة المطلقة بين الرجل والمرأة بل تكمن حرية المرأة في اكثر ابعادها شفافية . ولكن اين نحن من هذه الذروة ؟ اننا لا نزال في الوادي ولم نصل لا الى السهل ولا الى السفح فهل نقفز دفعة واحدة الى القمة ؟

هناك مسائل اكثر أهمية بكثير تعصف بنا ، وهي ان تمضي المرأة سنواتها التي تسبق سن اليأس بحرية واحترام . فهل توصلت الى كل ذلك كي نتكلم عن هذه المسألة الخاصة والى اي مدى تفيد المرأة العربية ؟ بل الى اي مدى تضرّ بها ؟

ما يوضح اكثر ما سبق قوله قصة اخرى « صراخ وعينان » : هنا مسألة

الاستيراد والزرع القسري اكثر وضوحاً . فنحن نجد زوجة تؤرقها عينا حبيبتها مما يمنعها من الاستمتاع مع زوجها ويحوّل حياتها وحياته الى جحيم . لا أنفي وجود بعض العلاقات السحاقية في بلادنا ، ولكن هل هي ظاهرة منتشرة في بلادنا كما في اوروبا ؟ هل نستطيع تعميم مأساة هذه المرأة والانتفاع بها ؟

قصة « المبادرة » تندرج أيضاً في هذا السياق . ربما ينبعث اشمئزازنا من صورة المرأة التي تمتلكها هي من وضع الرجل ولكن ألا تثير النفور صورة امرأة تطرد طفلها الصغير خارج الغرفة لتختلي بعشيقها ؟ ألم يوصف امرؤ القيس بالتهتك والخلاعة عند تصويره اغواء المرأة المرضع ؟ كم ستدعم هذه القصة قضية تحرر المرأة الجنسي ؟

اود ان أؤكد بعدي الكبير عن التزمت واشير الى ان الاعتراضات التي اسوقها تنبع من أهمية المرحلة التاريخية وخصائص المجتمع ، وأهمية المسائل الاولية العامة على المسائل الخاصة . ومن البديهي ان العمل الفني الناجح هو الذي سيستطيع ان يرتقي بالتجربة الفردية الى مستوى التجربة العامة التي تجسد المجتمع بكامله .

٦ ـ شخصية البطلة

هناك شرخ كبير في شخصية البطلة يجعلنا نشك بصحة تكوينها الفني . فالبطلة التي تتحدث بكل هذه الحرية وبكل هذا الشعور بالمساواة غير مستقلة اقتصادياً عن الرجل . ومن المعروف ان العامل الاقتصادي هو الذي لعب دوراً حاسماً في استقلال المرأة واستعادة حقوقها ، فلم يعد باستطاعة الاب ان يتصرف بالطريقة القديمة نفسها امام ابنته العاملة ولم يعد الزوج قادراً على ممارسة كل الاستبداد الذي كان يتمتع به على زوجته التي تشاركه في الانتاج وتكوين العائلة[١٠] . وهكذا نجد ان التحرر الاقتصادي ، الذي يشكل الخطوة الاولى نحو التحرر او الشعور باشكالية وضع المرأة ، مفقود في هذه القصص ، فلا شيء يدل على ان البطلة تعمل . بل ان البطلة كما تبدو في بعض القصص لا تعمل وهي بالتالي تعيش عالة على زوجها اي على هامش المجتمع وتكرس حياتها لرجلها فقط . فكيف نوفق بين واقع المرأة وبين شخصيتها في القصص ؟ كيف نستطيع ان نصدق ان هذه المرأة التي لا تعمل تشعر بكل هذه الثورة او قادرة على تحقيقها . مع العلم ان الامثال الشعبية تردد الكثير حول ذلك (اللي ايدك مش بصحنه ليش تسمع كلمتو) او (اللي ما بيملك المال ما بيسمع حدا كلمتو[١١]) ومع العلم ان الدين قد لحظ هذه الاهمية « المال والبنون زينة الحياة الدنيا » (نشير الى انه بدأ بالمال) فلماذا غاب العامل الاقتصادي مع ان كلمة أو جملة كانت كافية بالاشارة اليه ؟

٧ ـ ظاهرة تفسير الالفاظ العامية

في المجموعة ظاهرة طريفة ، هي استعمال بعض الالفاظ العامية وتفسيرها لتسهل التواصل بين ابناء الوطن العربي . وانا اؤيد الكاتبة تأييداً تاماً ، فظاهرة استعماله العامية ظاهرة خطرة في المرحلة التاريخية الراهنة ، كما انها من الزاوية الفنية تصب في مقولة صدق العمل الفني او كذبه ، وقد تجاوز الفن منذ أمد بعيد هذه المقولة فصارت المعاناة واستكشاف آفاق المصير الانساني هما المعوّل عليهما في ميدان الفن فانتفت بالتالي ضرورة مراعاة كل شخصية مراعاة مطلقة واتجهت الانظار الى قوة الوعي او عمقه في النصوص الادبية .

ونشير الى ان ليلى العثمان لا تستعمل العامية بكثرة بل تستعمل بعض الالفاظ وخاصة اسماء الاواني او بعض الاماكن وتعمد الى تفسيرها . نشير الى عدم اقتناعنا باستعمال كلمة « الاهبل » طالما هناك كلمة الابله الفصيحة ـ كي تمنع ضياع القارىء العربي او عدم قدرته على الفهم وهو ما يعانيه عندما يقرأ قصة مثل « عرس الزين » للطيب صالح مثلاً .

٨ ـ اذا كانت الملاحظات السابقة قد اظهرت بعض الانتقاد لبعض قصص المجموعة فلا يعني ذلك انها خالية من القصص الجميلة ، فهناك اكثر من قصة جميلة وممتعة وتستحق ان تحتل مكانة بارزة في عالم القصة القصيرة .

« الاورام » قصة رائعة حافلة بالدلالات وحافلة بالقوة ، وكذلك « البيع » حيث تقدم لنا الكاتبة عالم الطبقة الشعبية الشقية ، فبائع العلكة يسير في الحر في سبيل لقمة عيشه بينما لا ينزل اصحاب السيارات الفخمة زجاج النوافذ كي لا يشعروا بالحر لحظة واحدة . انه عالم غريب هذا الذي نعيشه حيث يستفيد احدهم من ثروته لارواء لذته ويتاجر الآخر بزوجته كي يحصل على شيء من الثروة بينما يكاد الطفل يذوب وكذلك قلب امه في سبيل لقمة العيش .

عندما نشعر بعدم الرضى امام قصة ما ، تبقى التفاصيل لامعة ومضيئة . ومجموعة ليلى العثمان الاخيرة هي مجموعة جديرة بالقراءة على صعيد التفاصيل خاصة .

واخيرا نود قبل ان ننهي كلمتنا ان نشير الى ضرورة الا تعتبر المرأة طروحات هذا التيار الذي يقف الى جانبها منة او كرم اخلاق ، ويجب الا تعتبره نابعاً من تقدير شخصية المرأة واحترامها فقط بل صادراً عن الحاجة الماسة اليها في سبيل النهضة ببلادنا ومجتمعاتنا وحضارتنا . فالمرأة فرد مهم من افراد المجتمع كالرجل وما لم تتكاتف جهودهما معاً في المعركة المصيرية فاننا لن نتقدم ولن نحرز اي نصر .

بيروت

الهوامش

١ ـ نشير إلى كتاب صغير يمكن اعتباره مدخلا جيدا لهذا المذهب :
A. Michel, le féminisme, que sais-je, N. 1782.

٢ ـ في محاضرة ألقتها بدعوة من دار الفن والأدب في نادي خريجي الجامعة الأميركية عام ١٩٨٠ .

٣ ـ نشير إلى كتاب انجلز على سبيل المثال لا الحصر : « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » دار التقدم . موسكو ، ترجمة الياس شاهين .

٤ ـ نشير إلى كتابات سيمون دي بوفوار على سبيل المثال لا الحصر ، وقد قامت دار الآداب بترجمة أكثرها .

٥ ـ ليلى العثمان « في الليل تأتي العيون » دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .

٦ ـ نقصد بالطبع نازك الملائكة ودورها في تأسيس حركة الشعر الحديث فسواء أكانت هي الأولى أم لا فإنها بلا شك قد ساهمت مع بدر شاكر السياب وآخرين في اطلاق هذه الحركة وان كانت قد تراجعت عن مبادىء كثيرة فيها بعد .

٧ ـ نشير مثلا إلى أن الوصف الحسي الذي يملأ بعض الرجال كتبهم به يجابه بردة فعل عنيفة تعتبر أنه يشيّء المرأة ويحيلها إلى مجرد جسد ، آلة للذة ، بينما من البديهي أن يعتبر هذا الوصف عند صدوره في نص نسائي ذا بعد تقدمي ، إذ يحمل تأكيداً على حرية المرأة الجنسية وحقها في إبداء عواطفها المادية وشهوتها الحسية في هذا المجتمع الذي ما زال العديد من شبانه يدعون التقدمية من جهة ، ومن جهة ثانية يفتشون عند الزواج عن فتاة لم تخرج مسبقاً مع أي شاب ، وبعبارة أخرى عن الفتاة التي لم تمارس يوماً حقها وحريتها اللذين ما عاد الشاب قادراً على انكار شرعيتها .

٨ ـ من الطريف أن نذكر أن العديد من الرجال عندما يهوج البحر ويرتفع الموج يقولون مازحين ان البحر قد هاج لرؤية مستحمّة جميلة ! . وهكذا نجد التشبيه نفسه عند الرجل والمرأة .

٩ ـ لم تنجُ كتابات نوال السعداوي على أهميتها من السقوط في هذا المنحى العدائي .

١٠ ـ هذا لا يعني أن المرأة بمجرد أن بدأت تعمل وبدأت تكسب المال كالرجل قد نالت كل حقوقها ، بل ان المرأة العربية تعمل اليوم أكثر من الرجل بكثير ، إذ انها تقوم إلى جانب عملها بعمل المنزل وهو ما جعلها تدفع باهظاً ثمن الحريات التي اكتسبتها . وذلك نتيجة سبق الأفراد مؤسسات المجتمع . فالأفراد المعاصرون والعصريون (إلى حد ما) يعيشون في مجتمع قديم وذي مؤسسات لا تستطيع أن تقوم بمتطلبات الحياة المعاصرة .

١١ ـ آثرنا أن نكتب المثلين بالعامية لأنها تحافظ على رونقه ، وهما بالفصحى : (الذي يدك ليس في صحنه فلماذا تسمع كلمته) و (الذي لا يملك مالا لا يسمع أحد كلمته) .

هكذا يبدأ الانتماء...

عصام ترشحاني

إلى الشهوة الخاسره . .

* * *

إنني مخلص يا دمي للترابِ ،
فلا ترتعشْ ،
لفؤادي الموزّع ،
بين الكآبة والاغترابِ ،
أنا مثلك الآنَ ،
أنثر أوراق حزني
على برزخ الريحِ ،
لكنْ . . .
إذا هلّ موتيَ ،
أمشي إليه عزيزاً
وأهرع كالبرقِ
من قاصيات الغيابْ . . . .
إنني مخلص يا دمي
ورؤاك هي الأفق والنارُ ،
- شعبي الذي لا يموت -
فلا ترتعشْ . .
إن تمادتْ على الشمسِ
غيمة ثلجٍ
وشقّ دم البيد شوكُ الخرابِ
هي اللوثة العصبية للعصر
ترمي على الناس أثقالها
ثمّ تهمد في مستقرٍّ
يباغت بالشك أو بالعذاب . . .
فيا أيّها الذاهلون ،
اغسلوا ما يوسوس في الصدر ،
أو ما يُداهن بين الأصابعِ ،
فوق اللسانِ وفي الذاكره . . .

انها بين نار ومنفى
تعاتب أحلامها . .
ثم تطوي جناح السكينة والمغفره . . .
إنها بين وقتٍ ووقتٍ
تعاودكم بالسؤالِ
فتشتدّ أوجاعها ظلمةً . .
والجواب يموتُ
- دمي لن يغنّي لكم -
أيّها المدبرونَ

حطّ نسر . . على ساعدي
فالتجأتُ إليهِ . .
وعدتُ بأن نبلغ الغيبَ ،
والدهشة الداخلية للحلم ،
أن نصطفي النارَ
من غربة الصخرِ
أو رعشة البرقِ ،
من جاليات النجومِ
وعدتُ بأن نحتوي غيمها
ثم نهطل حباً ودفئاً
على أرضها . . .
فانظروا . . . كيف ينكسر الوهمُ ،
يخرج صمت القبور على الليلِ ،
كيف الفراشات تركض نحو الرمال النظيفةِ
والخضرة الداميه . . .
انظروا أيّها الذاهلون ،
بدايات حرب الجبالِ
لكُمْ . . . أن تشدّوا إليها
دماء الصواعقِ ،
أو . . تستريحوا
على قبضة الهاوية . . . .
هكذا يبدأ الانتماء
وفي الساعة الراجحه . . .
يبدأ الفرز ،
يقوى نزيف الزوابعِ
وهو يدقّ ،
على اللحظة الفاضحه . .
هكذا تُحشرونَ ،
- ويوم الحساب يضيق عليكم . . -
فلا ترتعش يا دمي
إن تمادتْ على الشمسِ
غيمة ثلجٍ ،
وشقّ دمَ البيد
شوكُ الخراب . . .

هذا الشعر وتلك القصة

بقلم: عبد الرحمن حمادي

« ـ وكيف تسمونه باباً للنتاج الجديد ، ثم لا أراك تتناول فيه إلا أعمالاً ليست بالجديدة بحجة أن الإبداع لا تذهب قيمته وجدّته ؟!

قلت : وكيف ترى الجديد ؟!

قال : الجديد هو وليد يومه أو شهره ، ترميه المطابع للأسواق ، وما أكثر ما ترمي المطابع من كتب للأسواق في أيامنا هذه .

فقلت : وهنا العلّة ، فبقدر ما أكثرت المطابع من نتاجها ، قلَّ النتاج الأدبي ، حتى أمسيت تمسك بالكتاب (الجديد) ، فتحسب ألف حساب قبل أن تسميه شعراً أو قصة . . » .

أما الشعر فهو مجموعته (اشربوا هذا دمي)[1] ، أو الميلودراما الشعرية كما أسماها .

مسرح شعري . . أم . . ؟

في مجموعته (اشربوا هذا دمي) يلفت الدكتور ميشال النظر إلى أنه يطرح شكلاً جديداً للتعامل مع القصيدة الحديثة ، أعني الشكل المسرحي الذي اعتمده ، وليس المقصود هنا المسرح الشعري المعروف ، والذي شهدنا أمثلة له عند صلاح عبد الصبور وسليمان العيسى مثلاً ، بل مسرح من نوع جديد ، هو أقرب للمسرح الفلسفي ، فالشخصيات قبل كل شيء هي رموز يصل بعضها إلى شكل اللامعقولية المطلقة ، مثل :

« ـ امرأة مشيقة واسعة العينين ، مسترسلة الشعر . .
ـ الرجل ـ ١ ـ نصف رجل بيد ورجل بلا رأس
ـ الرجل ـ ٣ ـ رأس بلا جسد
ـ راقصة
ـ راقص . . »

إذن ، نحن أمام أسطورية معظم الشخصيات ، وهذا ما يضعنا في البدء بجوّ لا أسميه مرعباً بقدر ما هو مبهم ، وبالتالي لا يهمّ القاريء بالدرجة الأولى أفعال الشخصيات ، ولكن الذي يهمّ هو أطروحاتها خلال الديوان ، التي هي هموم الشاعر ، وانفعالاته .

ويأتي السؤال :

ما دام ميشال سليمان يريد في الطرح الشعري الوصول إلى ما تقصد إليه القصيدة الحديثة عادة من إثارة الانفعالات واستيعاب الهموم ، والآلام والآمال . . . الخ ، لماذا اعتمد هذا الشكل المسرحي ؟ ألا يمكن أن يوظف انفعالاته في قصيدة واحدة طويلة بدلا من بعثرتها هكذا ؟!

والجواب يأتي واضحاً إذا ما علمنا أن هذا الشكل الجديد ، أولى حسناته أنه يسمح للشاعر بتجزئة دفقاته الشعرية في لحظة لا تستطيع نفسه الحساسة استيعاب كافة الهموم (الحزن غالباً عند ميشال) ، لذلك ، على لسان محل شخصية ، وفي هيكلية كل حوار مسرحي مفترض ، نحن مع طرح شعري جديد ، وهمّ ورؤية مستقلة .

الغربة ـ الحزن

غربة الشاعر مع عصره ، وإحساسه بالتفرّد ، وأنه بعيد عن كل ما يحيط به ، أصبح شيئاً معروفاً لدى معظم شعرائنا في العصر الحديث ، بالشاعر « صار يدخل في معركة دائمة مع ذاته ، يؤلمه ابتعادها ووحدتها ، لكنه في النهاية لا يجد إلا أن يقرّ بغربته ووحدته ، وأن يتعامل مع الأشياء من خلال هذه النظرة »[2] هذه الغربة ربما كنا نلحظها عند ميشال سليمان بمفارقة مجسدة ومجسمة ، إنه حزين منذ البداية ، ووحيد ومتفرّد :

« أفيق مع الموج
هل تحمل الريح مفتاح باب السكون
النجوم المعلقة الأعين الحمر في جنبات المدار
تفصِّل أثواب عرسي بحجم الحرائق
والأوجه المستباحة من همسات الظنون
تشدُّ اللثام . . »

لنلاحظ الغربة المزروعة في هذا المقطع ، بل لنلاحظ ذلك بشكل أكثر بروزاً عندما يصير الكلّ في منظاره مدعاة للظنون والهواجس :

« أنقل خطوي في عدسات الجواسيس
أرقب كل الظلال النشاوى بدمع الزوايا الكئيبة
والأذرع الحانيات على نكبات الشوارع
تلقي صدى أغنياتي المبللة الواقع بالهاجس المرّ
يملي عليَّ رقيم الجنون »

فالشوارع والزوايا والظلال . . . كلها أشياء تصبح مادة لتجسيد غربته ووحدته إن إحساس الغربة غالباً ما يأتيه في لحظات استيقاظه ، وكأنه يحمل همّ مجابهة العالم طوال يوم كامل آت :

« أفيق
وتغري بي النوم عسعسة الليل
أجنح غربان
إقتحمي يا شواهد كل القبور
الدروب البطيئة
وامحي سطور التصوّف »

حتى إذا خرج لمجابهة العالم خرج وهو يحسب حساباً لكل شيء ، وبنظرة حذر تصل إلى حدّ التشاؤم غالباً ، وعدم الثقة بالناس :

« أفقت وفي أذني دبيب النهار

وفي شفتيّ سباب تعفّنَ
ضحك تغضّن
لا تلمسوها جلود التماسيح »

وكيف يثق الشاعر الحساس المرهف بالعالم ؟

إن كل شيء فيه يدعو للريبة ، فقد تأمله وعايشه وخبره طويلاً ، وفي النهاية لم يجد إلا ما يدعو للتشاؤم ، فالقتل هو المبدأ ، والجثث البريئة مطروحة أمامه ، والأجساد المشوّهة واضحة لعينيه ، وها هو ذا الموت يرفرف فوق كل شيء ، ويزرع الخوف في أجساد الصبايا والأطفال :

« دسّوا أصابعكم في الجيوب
وتحت جلود الجباه الصبيبة خزي
فرائحة الجثث الأبرياء .. الكسيحة
تزحم أنف السماء المباحة
والريح في فيلق من وجوه
تفرّ لكي لا تدنّسها رؤية الموت »

والناس كلهم فقدوا القيم التي يطمح إليها الشاعر ، إنهم سفهاء ، ووقحون ، ومزايدون على المبادىء والأخلاق :

« وفي ساحتي والشوارع ألف من الخالعين العذار
وألف من السفهاء الوقاح
وألف من النابحين على الشمس
يلقون حدّ المناشير .. ».

ولكن هل نقبل من الشاعر تفرّده هذا ؟!

إن تفرّد الشاعر وحزنه شيئان محببان إلينا دائماً ، إذا كان سيصبان في النهاية بدائرة همومنا ، ولأن إحساس الشاعر المرهف لا يتجسد في روعته إلا في لحظات الوجد هذه ، والتفرد والحزن يمنحانه فسحة واسعة للتأمل ، تعطي هذه الفسحة لنا نحن أن نستقرىء همومنا ، ونلمس استثارة انفعالاتنا .

الأمـــل :

أو لنقل الرفض لمعطيات الواقع القاتم الذي لمسناه عن طريق الشاعر قبل قليل ، صحيح أنه متفرّد ومتشائم وحزين ، ولكن من هذه الأقانيم الثلاثة يطرح لنا رفضه لأسبابها ، وبالتالي للواقع كله ، وتلك روعته .

ها هي ذي آلامه يعبُّ منها ، ولكن مع هذه الآلام يطمح لمستقبل مشرق ، لا يراه آتياً إلا عن طريق رفض آلامه :

« سأبقى أعدّ جراحي
وأشرب منها إلى أن تفيق الجذور
وتطلع مني
أصابع لحن يمارس شرب الجنوح »

وهو رغم كل شيء يعرف أن خلاصاً سيأتي ، لهذا نراه في لحظات كثيرة يرتقي إلى قمّة التفاؤل ويصرخ :

« ليت علمتم بأن الدجى خادع والصباح وشيك
ومن ذا سواي يدجن زحف الحرائق والريح
بين الشوارع والأرصفة ؟ »

بل ينذر بأن الخلاص قد بدأ فعلاً ، فهو قرر أن يبدأ برفض جراحه وصولاً لرفض الآخرين جراحهم :

« ولو علموا أيقنع أن جرحي الكيان
وفي خاطري أن أضمّده الآن »

هذه هي بعض مضامين الميلودراما الشعرية التي طرحها الدكتور الشاعر ميشال سليمان . ولا شك أن استقراء مضامينه كلها يحتاج إلى وقفات طويلة .

نواح أخرى :

في (اشربوا هذا دمي) نلمس بوضوح تناقضات الإنسان ، فميشال لا يعرض الطبيعة الإنسانية عرضاً عاماً جامداً مشذباً ، إن أبطاله ممتلئة نفوسهم بالانفعالات والمشاعر في كافة أشكالها ، إنه لا يظهر بطولات الإنسان فقط وتطلعه إلى ما هو خير وجميل ، بل يرينا الجمال والقبح في جميع مظاهرهما وآثارهما :

« عاهرة باعدت بفخذ ظلال خطاها
وألقت بفخذ على سرّة الليل »

وهذا جيد في الشكل المسرحي الميلودرامي الذي اعتمده الشاعر ، والمسرح (الشعري خاصة) يطرح مسألة انشاء مسرح جديد يختلف جذرياً عن كافة أشكال المسرح المعروفة « فما يجدر بنا أن نعرفه في المسرح ليس ما فعله هذا الإنسان أو ذاك ، وإنما ماذا يفعل إنسان له طبيعة محددة في ظروف معينة »[3] .

من ناحية أخرى يعود ميشال إلى ما يشبه تطبيق (نظرية اللعب) التي قال بها شيللر منذ ما يقرب القرنين[4] ، وفي هذه النظرية نلمح أن « التجسيد الفني مستقل عن ذوق الواقع وتقاليده ، إنه مرتبط بالمشاعر والأفكار ، ولكنه لا ينطبق عليها في زيفها ، بل ينطبق عليها في طموحها »[5] ، وهكذا كان شعر ميشال ، أقل ما يقال فيه أنه جسّد المشاعر في طموحها :

« .. اشيحوا حديث التصوّر في الوهم عن ناظري
وهاتوا خرائط شكل
تعرّش في جانبيه وفوق حواشيه
كل الغصون التي تعشق وجه الكآبة »

ويبقى القول إلى أن (اشربوا هذا دمي) شعر ارتفع بالصور الشعرية الرائعة والتي جعلت هذا الشعر متكاملاً يرسخ صاحبه تجربة طويلة ، ومميزة في شعرنا الحديث .

هذا هو الشعر ، وأما القصة ، فالوعد أن نقرأ فيها مطوّلاً بالعدد القادم وعبر مجموعتين هما (الرجال الخطرون)[6] لياسين رفاعيه ، و (الكوابيس)[7] لعادل حديدي .

ـ بيروت ـ

هوامش ومصادر

١ ـ دار القلم ـ بيروت ١٩٧٨ ـ الطبعة الأولى .
٢ ـ الوردة الذهبية في صياغة الأدب ـ بوستوفسكي ـ دار النشر الوطنية ـ دمشق ـ بدون تاريخ .
٣ ـ نظريات ومذاهب اجتماعية ـ د. السيد محمد بدوي ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٩ .

"ليالي عربية" (١)
رواية خيري الذهبي
تعرية وحالة حصار وخيبة على فواصل الواقع السياسي والإجتماعي

عبد الفتاح قلعه جي

ليس من العسير أن تتم تعرية المجتمع وإبراز ما في تكوينه من تناقضات وانحرافات . هذا الأمر يمكن أن يتم في كافة الظروف ، ومن مختلف المواقع ، سواء أكان المرء يتحدث من موقع المعارضة خارج البنية السياسية الرأسية ، أو من موقع المسؤولية داخل هذه البنية . لكن تعرية النفس حتى جوهرها ، وحقيقة علاقاتها ، وما تخفيه من ضعة وراء نمطيتها السلوكية أمر عسير يحتاج إلى ظرف خاص وإحساس مخيف بانغلاق كافة الأبواب .

كي يصل الكاتب إلى تعرية كاملة لشخصيات روايته ، يقوم بترتيب عزلة تامة لهم عن العالم الخارجي بوضعهم في مصعد توقّف فجأة ، أو غرفة من غرف الجحيم ، أو على مقعد منعزل في حديقة ، أو تحت شجرة في مكان أسطوري كالحلم منعزل ينتظرون من لا يأتي ، أو شقة علوية سُدت منافذ النجاة فيها بسبب القصف .

وعلى الرغم من أن التعرية كي تتم تحتاج إلى فرض حصار اجتماعي ونفسي على الشخصيات، فإن الكاتب يجد نفسه مرغماً على تأمين إحساس مكاني وزماني ، لخلق مبررات ، وتأمين مناخ واقعي محسوس ، بعيد عن المجردات ، تتم فيه تعرية الذات باقناع كبير .

أما الاحساس المكاني فيتجسد في حالة حصار يعيشها المرء داخل مكان سدت فيه منافذ النجاة جميعها .

وأما الاحساس الزماني فيتجسد في حالة حصار يعيشها المرء في زمن مسدود عند جدار الموت القريب نتيجة نفاد سريع لوسائط الحياة .

ومن المفارقة العجيبة الناشئة عن موازاة يرسمها الكاتب بين السلوك الاجتماعي ـ السلوك القناع ـ قبل العزلة ، بكل ما فيه من أناقة ، وإنسانية زائفة ، وسمو خادع ، وبين السلوك المعبّر عن حقيقة النفس للشخصيات بعد العزلة بكل ما فيه من فظاظة ، ووحشية ، ودونية .

من هذه المفارقة تبرز كومي ـ تراجيديا الوجود الانساني المرير .

* * *

« ليالي عربية » رواية خيري الذهبي[٢] ، تزج شخصياتها في مكان مغلق لتتم التعرية على مستويين : المستوى السياسي الاجتماعي ، والمستوى الفردي .

والرواية إذ تفضح السقوط في المبتوى الأول من خلال حوارات تدور حول أحداث سياسية واجتماعية تجري تحديداً في بلدة الكاتب ، فإنها تنتهي إلى فضح نفوس شخصياتها وتعرية علاقاتها، وتربط عِلّيةً خفيّة بين السقوطين بحيث تتولد قناعة تامة بأن التفسخ الاجتماعي والفساد السياسي ناجمان عن مفارقة قاسية بين التنظير الفكري الذي يَعِد بفراديس منتظرة ، وبين السلوكية الخاطئة المدانة للمنظّرين .

هذه المفارقة لا تقوم في نفوس أفراد عاديين من السواد الأعظم ، وإنما تقوم في نفوس أفراد هم من النخبة الثقافية ، بعضهم يحتل مراكز قيادية في السلطة ، وبعضهم الآخر مراكز مماثلة في المجتمع .

لوحات خليل تعبر عن هذه المفارقة ، فهو فنان أصيل خاض الحرب وعاد بتجربة قاسية ، رسومه تمتح من معين النفس المختبئة وراء ركام من الأقنعة ، هي لوحات تشاؤمية كما وصفتها نوال ، لكنها واقعية حتى الدرجة الخارقة، تمثل إحساساً مريراً بالخيبة وارهاصاً بالنهاية المأساوية لشخصيات الرواية . « امرأة تموت عطشاً ، أشجار ذات أذرع أخطبوطية تتطاول لتعتصر شخصاً خائفاً ابتعد عنها في ذعر ، شمس حمراء تحرف ولا تنير » .

وعندما تسأله نوال : أليس هناك من أمل ؟ ثم تحكي له عن تصورها للأمل بأنه ذلك الفارس القادم من بعيد حاملاً سيفه ، مطهراً الأرض من الغزاة ، زارعاً الحب حيث مشى ، يردّ خليل في مرارة : سيدتي ، إن فارسك لو جاء الآن ومعه ستة من أمثاله لتصدى له وغدٌ صغير مختبىء وراء صخرة ، ممسكاً برشاش صغير ، ولجندلهم جميعاً ، قاتلاً الضحكة على أفواههم » ص ١٣ .

إذن فالحدث يبدأ في صالة الشعب حيث يعرض خليل لوحاته ، وهناك يضرب سليمان موعداً للشلة في شقته التي هجرتها زوجته هند فأصبح يعيش فيها مع نوال عشيقته .

شخصيات الرواية الذين اجتمعوا في الدار يمثلون قطاعات مختلفة من النخبة الثقافية في البلد : سليمان صحفي وممن تسلموا مسؤولية سياسية ونوال عشيقته ، سعيد الهندي له اطلاع واسع على علم الآثار والتاريخ ، خليل رسام ، دياب شاعر سجن لأسباب سياسية وزوجته سليمة ، نبيل مثقف مرح وزوجته الهام رسامة يغلب عليها الحزن ، عبود تحصّل على ثقافة أولية دعمها بثراء واسع أهله إلى أن يرتبط مع الشلة بعلاقات غامضة .

فجأة تتعرض المدينة لغارة جوية تحطم جزءاً من البناء ، وتصبح الشقة منعزلة في الأعلى عن العالم الخارجي . وليحكم الكاتب الحصار على أبطاله يفترض وجود صراع غامض في المدينة يمنعهم من الوقوف في الشرفة وطلب ◀

النجدة . ونفهم من مسرى الرواية أنه صراع داخلي بين فئات متناحرة على الحكم حيث يسود قانون العنف والدم « إنه زمن العنف والدماء ، زمن الوحش يسيطر، يحكم بالقانون الذي أنكروه طويلاً، أحرقوا مكتباتكم، أغلقوا جامعاتكم ، سخفوا معارضكم وتفاهتها ، الحكم اليوم للعنف » ص ١٧٠ .

إنه إذن قتال الأبناء ، قتال هيأت له هذه النخبة المثقفة التي فكرت ، ونظرت ، وشحنت ، وتحاول اليوم أن تتناسى ما يجري في الشارع . وعندما يقول خليل عن الصراع : إننا جزء منه ، يعقب سليمان : كنا ولكنا طردنا ، ويقول دياب وهو شبه مخمور: « إنهم أبناؤنا ، نحن الذين شحناهم بما يقتتلون من أجله ، أليست مقالاتك؟ ومحاضراتك ؟ وطالباتك ؟ وكان يشير بأصبعه من واحد إلى آخر » ص ١٧٢ .

الرواية إذن تأخذ بناصية حدث مستقبلي يمسك الكاتب بارهاصاته بكلتا يديه المغروزتين في حمأ الواقع . إنه يقرأ بخوف على لوحة الآتي ذلك الدمار الرهيب الذي ستتعرض له المدينة في يوم ما ، إنه آت لا ريب فيه . . وهو يرى الصراعات في المدينة تتعمق ، والفساد يستشري ، وبهاليل الثقافة ، هذه النخبة ، لا تجيد غير الحديث عن المنشورات والكتب والسجن .

يقول الكهل الأول مدينا هذه النخبة ـ والعبارات مجتزأة ـ : « وماذا أنجزت لنا من كل ما حدثتا عنه ؟ أيها المتعلمون ما الذي أنجزتموه ؟ أرهقتمونا بحروبكم المفتعلة مع خيالكم ، لستم أكثر من بهاليل جدد » ص ١٤٨ ـ ١٥٣ .

وكما لخص بهلول للرشيد المشكلة في عبارتين : « الروم على ثغورنا ، والظلم بين نحورنا » وضمن تفسيره لحلم الرشيد المطالب الشعبية وهي : العدل في الملك ، الحزم ، العودة إلى الشعب ، القضاء على البؤس الاقتصادي ، كما فعل بهلول الأمس ذلك ، فعلت نخبة اليوم الثقافية . . ولكنها لم يصنعا شيئاً ، لأنهما لم يتجاوزا التفسير والتنظير إلى تقديم حلول عملية مدعمة بالتطبيق .

منذ بداية نسج الأحداث يضعنا الكاتب وبشكل قسري في مواجهة سياسية مباشرة : صوت مظفر النواب يرتفع باكياً ثائراً مهيناً متحدياً ، وخليل ينظر في الوجوه ، يحدث نفسه : ترى هل يحسون بالاهانة ، إنه يشتمهم بوضوح ! وما عدا خليل وإلهام التي أخذت ترتجف وتبكي كانت علائم لذة غريبة منتشية على الوجوه ، وفجأة تحدث الغارة فيستيقظ الجميع على حالة حصار .

* * *

حركة الشخصيات على المحورين الاجتماعي والسياسي في الرواية قوية حارّة بالذكريات والحوارات ، إنها حركة تلملم فيها الشخصيات جزئيات كثيرة من الواقع السياسي والاجتماعي ، خاصة عند المنعطفين الكبيرين اللذين تعود إليهما كافة المتغيرات وهما : حرب حزيران ، وقانون التأميم والاصلاح الزراعي .

لا شيء في الرواية أقسى من ذلك الشعور العميق بالخيبة الذي يغلف الحياة والأشخاص . هذه الخيبة التي تبدأ من علاقة الزوج بزوجته وعلاقته بأصدقائه ، وتنتهي بهزيمة حزيران وفشل تطبيق قوانين التأميم والاصلاح الزراعي . حتى السهرة التي ابتدأت بالخمرة وحكايا الحب آملاً كل من أفرادها أن يكون الآخرون هم المتعة ، تنتهي بالخيبة ، ويصبح الجحيم هو الآخرين .

تبدو الرواية شريطاً طويلاً حافلاً بالذكريات التي تتداخل وتتواثب إلى مساحة البصر من خلال عملية تركيب سينمائية عجيبة ، هناك ذكريات وصور عن الحب ، والنضال ضد الفرنسيين ، والحرب الحزيرانية ، والأسر ، والعمل السياسي ، والسجن ، وصور عن التعذيب السياسي الذي يتعرض له السجناء ، وتجربة الاصلاح الزراعي . .

زمن الرواية يحدده بعض أحداثها ، إنه الحقبة الممتدة ما بعد نكسة حزيران إلى الآن ، لكن في الرواية زمناً مسترجعاً يمتد من النضال ضد الفرنسيين وحتى الخامس من حزيران

ثلاث ليالٍ هي الامتداد الزمني للرواية : ليلة الحب، ليلة الحرب، ليلة الخيبة . وفي الرواية أزمنة وأمكنة خيالية تخلع عليها طابع الفانتازيا ، وذلك كالذي نراه في القصتين اللتين يرويهما سعيد ونبيل .

ثمة مزج بين الواقع والخيال ، بل إن بعض القصص التي ترويها الشخصيات تمثل نقاط هروب من منطقة الواقع إلى منطقة حلم رومانسي مفرط ، أو منطقة حلم جنسي حاد .

في القصة التي يحكيها سعيد نتعرف على ذلك الحلم الرومانسي من خلال صور حارة متتابعة .

« أرادت أن تسحب خصرها من ضغطة ذراعه فأفلتها وظل ممسكاً بيدها ، لكنها سرعان ما انزلقت ثانية وأسلمت نفسها لذراعه تحملها وتتجه بها إلى الجزيرة ، من ممر صغير بين الصخور اتجها إلى سطح الجزيرة الذي كان فجوة واسعة محمية امتلأت رملاً بحرياً ، فكأنها عش خاص للسعادة » .

أما في القصة التي يحكيها نبيل فإننا نعيش أجواء ألف ليلة وليلة وأمسيات الجنس والرقص والغناء . وإذا كانت القصص التي روتها الشخصيات الأخرى تكشف عن حياة أبطال الرواية لأنها من الواقع الحياتي المعاش لهم ، فهي شعاع أفقي يخترق مسارات خفية وظاهرة من حياتهم ، فإن القصتين السابقتين تمثلان الواقع النفسي الخبيء ، هي شعاع عمودي يخترق مناطق الشهوة والخيال في أعماق النفس .

المأزق الذي زج الكاتب نفسه فيه ـ أقصد انحباس شخصياته في مكان مغلق ـ دفعه إلى إلغاء أمرين هما : خلق الحدث ، والحركة المادية الخارجية . وقد استعاض الكاتب عنها باستعادة الأحداث عن طريق التذكر ، وبالحركة النفسية الداخلية ، لكن الالغاء والاستعاضة ليستا تامتين ، فانتحار إلهام يبقى أكثر الأحداث ادهاشاً ومأسارية . ثمة مزج بين الأزمنة والأمكنة والأحداث ، وثمة حركة أخرى تعويضية هي حركة لفظية وشكلية تنطلق من تردد خاص في الأسلوب ، ومن تقسيم القصص والأحداث إلى أقسام تتوزع على الليالي الثلاث بطريقة تعاور رواية الأحداث ، وثمة محاولة من الكاتب للخروج من أسر الشكل عند وليم

فوكنر ، فالرواية تأخذ طابع الحوار المستمر ، والتقفز ، وخروج الراوي من القصة ليحل محله راوٍ آخر يأخذ زاوية مغايرة في عرض الحدث ، هناك حركة مستمرة ، وليس من توقف ، لكنها حركة مجهدة لمتتبعها القارىء .

القصص في ليلة الحب يرويها الرجال ، وهي تحكي مغامرات واقعية ومتخيلة ، عاطفية ، لأبطال الرواية . فإذا كانت الليلة الثانية ، قامت النساء بتقديم الوجه الآخر للحقيقة في هذه القصص ، وتبدأ الأقنعة بالتكشف عن وجوه شخصيات الرواية القبيحة . حتى إذا كانت الليلة الثالثة وقف الجميع عراة أمام الحقيقة القاسية ، وانتهت الرواية بانتحار إلهام ، ودمار شامل للعلاقات بين الشخصيات . لكن الدمار الحقيقي قائم في الذات التي مزقها الفشل ، مزقتها المفارقة بين الحلم والواقع ، بين النظرية والسلوك ، حتى استحال الجميع إلى مجرد دمى فاشلة مذعورة .

يحدث خليل نفسه بعد أن ألقت الهام نفسها من التراس إلى الأرض وهو ينظر إلى وجوه رفاقه القلقة الخائفة المعذبة ذات الملامح الممسوحة والظلال الرمادية والأنوف الضخمة : « أهؤلاء هم ؟ أيعقل هذا ؟ أهؤلاء من حلموا الدهر بتغيير العالم ، فلما اتصلوا به حولهم إلى هذه الدمى الفاشلة المذعورة ؟ » ص ٢٥٨ .

شيء ما ساحق حوّلهم إلى هذه الدمى الفاشلة ، ظلمة قاتمة تركتهم على الدرب المؤدي إلى التاريخ نخبة ثقافية مشلولة حائرة . خليل لا يستطيع أن ينسى تجربة الحرب الحزيرانية ، وسعيد دخل السجن بسبب مواقفه السياسية ، عذب بما يكفي لاماتة كل حس وطني فيه ، فإذا سمع بنشوب الحرب مع العدو الاسرائيلي لم يشغله ذلك عن موعده الغرامي : « لقد جعلوه يقسم على ترك السياسة ، وقد تركها ، ولن يتوقف ليسمع مذياعاً » ص ١٣٧ ، يقول لسائق التكسي عندما توقف : « امض يا شيخ ، ما دخلنا نحن ؟ ماذا نستطيع أن نصنع ؟ إمض فلدي موعد هام » ص ١٣٧ .

دياب أيضاً تدخله قصائده السياسية الشريرة السجن ! دياب الحمود الذي عرف سجون العدو يوم كان فدائياً ، ولم يستطع العدو أن ينتزع منه كلمة واحدة ، يجد نفسه تحت التعذيب ثانية في الوطن ، وضابط السجن يقول في سخرية وتباهٍ : « كنت أتمنى لو أعلمهم بعض التقنيات التي تجعل الحجر يعترف بأنه فيل » ص ٢١٠ .

تصوير التفنن في التعذيب الجسدي والنفسي أمر ساد الروايات العربية الحديثة ، وأقسى أنواع هذا التصوير ما جاء مقارناً كالذي فعله الذهبي في روايته . تسأل نوال دياباً كبطل فدائي وقع في قبضة العدو الاسرائيلي : أعذبوك كثيراً ؟ فيجيب : « لم يكن التعذيب هناك ، لأنه كان متوقعاً ، وكان مفترضاً ، وكان محتملاً ، ولكن التعذيب كان بعد العودة ، بعد الفرحة ، بعد طنطنة البطولة . . ! » ص ٢٠٩ . أما سليمان فقد كان في موقع السلطة في يوم ما ، وكان منوطاً إليه تطبيق قانون الآصلاح الزراعي ، ورأى بعينه كيف انتهى كل شيء إلى عكس المتصورات . حتى عبود يبدو أنه دخل السجن في ظروف غامضة ، وعذب ثمانية أشهر ، ثم انتهى الأمر بأن اعتذروا منه وأطلقوا سراحه .

هذه الفئة المثقفة التي فشلت وهزمت ، حتى قبل أنْ تقود ثورة ، أو حكمت وسقطت أو زحزحت ، هذه الفئة التي حملت عذاباتها وآمالها ونضالاتها جرحاً مميتاً لم تكن فارس الأمل للأمة للسبب الذي صوره خليل في ص ١٣ . هذه الفئة بقدر ما يؤلمها فشلها ، وتخنقها عزلتها ، بقدر ما تبحث لها عن مثيل في أعماق التاريخ ، هذا المثيل يجده سعيد الهندي في نص أثري يتحدث عن ثورة المثقفين في التاريخ .

يقول سعيد ص ٢١٨ : « كانت شيئاً غريباً ، تتحدث عن ثورة غامضة ، عن حركة شعبية قادها مجموعة من المثقفين كما يبدو ضد الملك رصين ملك ديون ، ولكنها لسبب ما فشلت ، فهربوا كما أعتقد إلى قمة جبل حوصروا فيه ، وقاوموا طويلاً ، ولكن الملك تعاون أخيراً حتى مع عدوهم يهوشافاط ملك السامرة ، فاستطاع كما يبدو أن يهزمهم حتى في معقلهم ، فقتل من قتل ، وفر من فر ، وأسر من أسر » .

وقديماً تحدث أفلاطون عن سقوط الجمهورية بسقوط النخبة المثقفة ـ الفلاسفة ـ وسيطرة التيموكراسية والأوليغارشية والأوتوقراطية في الحكم .

* * *

هذه الفواصل السياسية والاجتماعية ، المنتزعة من الواقع الذي يصوره خيري الذهبي تبدو كثوابت مقيتة رغم كل المتحركات في الرواية ، تحمل إلى النفس الحزن واليأس .

حلب

---

(١) « ليالي عربية » هكذا جاء العنوان والصحيح « ليالٍ » والرواية إصدار دار الكلمة .

(٢) خيري الذهبي روائي سوري له « طائر الأيام العجيبة » .

قراءة في اشعار عصام ترشحاني

بقلم : صالح الرزوق

استطاع الشعر العربي الفلسطيني من خلال تجربته النضالية ، أن يكون لنفسه لغة خاصة ، من حيث المفردات والتراكيب والصور ، وحتى الموسيقى أيضاً .

فمنذ غنائيات وحماسيات المرحوم عبد الرحيم محمود إلى ملاحم محمود درويش ، والشعر الفلسطيني يبني أداته الفنية ويطور فيها بما يناسب ويلائم تطور أبعاد قضيته ، وتطور أبعاد الفن الشعري .

وقد بدأت تلك الرحلة النضالية والفنية من الأرض المحتلة مع سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وسالم جبران ، واستمرت خارج الأرض المحتلة مع محمود درويش أيضاً ، بالإضافة إلى الجيل الجديد كخالد أبو خالد وأحمد دحبور وعصام ترشحاني . . .

* *

عصام ترشحاني أحد الأصوات الجديدة التي صعدت مع بداية السبعينات بنغمة نضالية مألوفة تحاكي انجازات شعراء الأرض المحتلة .

وإن بداياته التي تضمها مجموعة ـ قراءة في دفتر الرعد ـ لا تختلف كثيراً عن مواضيع وتقنية محمود درويش .

لكن في مجموعتيه الأخيرتين ـ الغزالة تعود إلى البحر ، أيتها الحبيبة خذيه عاشقاً ـ يقوم بعملية تحويل ، أو لنقل عملية التفاف اختصرت عليه الطريق إلى حد كبير نحو قصيدته الخاصة .

يعمد عصام ترشحاني في مجموعة ـ الغزالة . . ـ إلى تكثيف الصورة الفنية وتفجير الموسيقى ، حيث تتجاوب الصورة الكلية مع المفردة الواحدة بنغم متصل ، لا تجد فيه انقطاعاً . إضافة إلى دمج أحاسيسه الخمسة على شكل وشيعة مركبة ، تلتقط حركة العالم الخارجي النثرية فتحولها إلى نبضة شعرية .

ولكن هل استطاع عصام ترشحاني بواسطة مؤهلاته الفنية السابقة أن يصبح شاعر مقاومة ؟ بقدر ما هي الإجابة على هذا السؤال محرجة تبدو سهلة ، ولكنها في الحالتين ضرورية لا بد منها .

أستطيع القول : إن مجموعة (الغزالة . .) لا تطمح في أي قصيدة من قصائدها ، أن تكون شعر مقاومة ، إلا أنها تطمح وبمقدرة عالية إلى إثارة جو المعركة القومية من جانبها الإنساني . وسوف يستمر عصام ترشحاني في مجموعته التالية (أيتها الحبيبة . .) شاعراً يعيش شهوة المعركة من الداخل ، معركة الرصاص والدم والقنابل ، دون أن يبلغ ساحة المعركة فعلا .

ونراه يعبر عن هذه الشهوة في أكثر من مكان .

يقول ـ مثلاً ـ في قصيدته (وطن وعصفور وقنبلة) :

طوبى لموت يفتن الأحباب
طوبى لمن قصفوا الغرابة
والكآبة والغياب
طوبى لمن ولجوا
إلى قمر اليباب .

وفي قصيدة (عندما يصبح الغناء حديقة) يقول :

ها أنا في غرفة الليل
أداري . .
شهوة القتل وحيدا
وأنادي . .
يا طيور البحر هاتي
الذي يحلم بالهتك . . علامة
جسدي . .
صار حريقاً
يتشهى مطر الويل ،
ورأسي . . صار غابه . .

* *

ولكن استمرار (شهوة) الحرب لا يعني على الإطلاق استمرار الشاعر على مستوى واحد من الوعي الفني أو الفكري . فالنقلة المهمة من (الغزالة . .) إلى (أيتها الحبيبة . .) ملحوظة ومحسوسة دونما ريب . وأول ما نلاحظه ضبط الإيقاع الفني ، وتحديد العدوّ القومي على نحو أكثر وضوحاً . لقد كان التحكم بهدس المعركة في المجموعة الأولى فوق مقدرة الشاعر ، لذلك تبدأ الحرب منذ بداية القصيدة دون أن تنتهي ، ويجد القارىء نفسه مباشرة وسط مفردات (حربية) تؤكد ضرورة التضحية والشهادة في سبيل القضية . ولا يتم تحديد وجه العدو إلا في ربع القصيدة الأخير . أي بعد منتصف المعركة (أنظر قصيدة أنا والنخلة الظامئة على سبيل المثال) . على أن بداية الترتيب المنطقي تأخذ طريقها إلى تقنية الشاعر

في قصيدة (وتناثرت على جسمك) وكأنه كان يؤسس لمجموعته التالية .

* *

تمتلك مجموعة (أيتها الحبيبة خذيه عاشقاً) جهازاً عصبياً حساساً ، مما يجعل قدرتها الإيحائية عالية ، واستطاعتها الاندماجية عالية أيضاً مع توتر مدهش الفعالية والأثر ، لا سيما في القصائد الست التالية : الحب يأتي من النافذة ـ غيمة من دخان وورد ـ دمه انفجار البرتقال ـ نهار الشجرة . . لهب الماء ـ موسيقى للغيمة القادمة ـ أيتها الحبيبة خذيه عاشقاً . إذ تمتاز ببعد حسي ، استبطاني ، يتألق في وسط المعركة . كما أنها تؤجل إضرام معركتها إلى ما بعد تحديد صورة العدوّ . فقصيدة (دمه انفجار البرتقال) تبدأ برسم صورة الوطن المحتل على طريقة محمود درويش والمؤالفة ما بين الوطن والمواطن ، الأرض وابن الأرض .

يقول الشاعر :

ماذا يرى في البرتقال ؟
الوقت يخطفه لينأى عن حدود
البرتقال
الوقت ينشره على جبل
فترسمه الكآبات العريقة
صورة للوقت
لا . . للبرتقال . . .

ويجب الانتباه إلى ما تحمل كلمة (الوقت) من معنى إيحائي ، وحالة النقيض الإيحائية أيضاً التي تطرحها كلمة (البرتقال) بثقل مضاد لثقل الكلمة الأولى .

بعد ذلك تبدأ المعركة التي أصبحت مبررة ومنطقية . يقول الشاعر :

ماذا يرى ؟
دمه المعلق بين هاويتين
يمسك بالردى . . .
دمه يطل من النهايات القديمة
يرتدي دمه حزام البرتقال

* *

إن مجموعة عصام ترشحاني الأخيرة تدفعنا للمراهنة على قصائده المقبلة ، وتضعه هو بالذات أمام مسؤولية تطوير خطه الجديد الذي يبتعد بثقة عن مؤثرات شعراء المقاومة المؤسسين ، في سبيل لغة خاصة وصوت شعري متميز .

حلب

قهوة المدفع...

احمد عودة

أنا لا أذكرها . على أية حال هي ـ كما يقول أبي ـ وصيفة يافا عروس البحر وملتقى الرجال ممن لم تعصف بهم ريح غريبة ، فظلوا يلبسون الكوفية والعقال ، ومن تحت قمباز مرقط تموج عليه الشمس كلما رفرف ذيله حقلا من سنابل قمح أصفر .

وأبي يحكي على الفطرة . لا يزم شفيته ويصفن ليخرج الكلام من فيه موزونا يوهم الغير بأنه متحدث لبق . يحكي بمقدار ويعرف متى عليه أن يكون أخرس . هذه عادته مذ فتحت عيني عليه في الخيمة الداكنة ومنذ أن دخل رأسي بأنفه الشامخ وشاربه المعقوف يبرم ذؤ ابتيه ونظرة سهوم تستلقي في عينيه تسحبه بعيدا إلى أن تزعق أمي بصوت مذبوح :

ـ وحّد الله .

ينتفض مأخوذا يلملم طرف قمبازه ، ثم يأخذ وجهي بين يديه الخشنتين . يطلق زفرة تلفح طلائعها الساخنة وجنتي . أعجب أين يسافر وهو معنا حتى إذا عاد كان مهدودا بوجه يتخاطفه الشحوب . يتشاغل بفتل شاربه ويسافر بعيداً حتى يصعب جمعه من جديد .

هذه عادته ، ولكن إذا ما ذكرت يافا اهتز وربا لذكرها . يترنح رأسه كأنما لينفض عنه غباراً يغير على الخيام ومنازل الصفيح يقتلع بعضها ويطوي هيبة بعضها الآخر . يمصمص شفتيه ويطلق زفرة حرى :

ـ ايه ! قهوة المدفع .

تغدو ملامحه أسيرة ذكريات عزيزة تضرب مجاذيفها في بحر عينيه . يتخضب وجهه بحمرة غريبة أرى مثلها الكثير على وجوه الرجال والنساء وكذا الأطفال ، والكل محكوم ببضعة أرطال من الدقيق الأسود ، وبحفنة سكر أحمر ، وفي شهور البرد القارس قبضات من تمر فقد اسمه وهويته ، يرمي أبي إلي بحبة منه مغتاظاً .

ـ خذ . هذه برتقالة من يافا !

ويلعن وكالة الغوث واليوم الذي صار فيه لاجئاً يصطف طويلا تحت شمس لاهبة أو بين فكي برد شرس . ولأنه لم يعتد هذا الذي يسميه هواناً وذلا وقلة اعتبار ، كان ينفض قمبازه كلما عاد من مركز التوزيع مكفهر الوجه كأنما تلقى لطمة موجعة من يد حقود . يطلق الزفرات مردداً :

ـ بعدما كنت أحمل صناديق البرتقال صرت حماراً لهذي الوكالة اللعينة . . . صرت أحمل الطحين .

ثم يحكم على نفسه بالصمت إلى أن يجتمع شمل الرجال أمام الخيمة يلعبون « السيجة » ويشربون الشاي . ينفجر بلا سابق انذار فيلعن اليوم الذي أصبح فيه لاجئاً يسلم ذقنه لوكالة تضع على ظهره البرذعة وفي فمه اللجام . يقلب عينيه في وجوه الرجال ضارباً كفاً بكف :

ـ يا جماعة ! هذه الوكالة تسخر منا . عليّ الطلاق أنها تسخر منا . ما تعطينا إياه كنت أنفقه في أيام الجمع على الشاي والنارجيلة في قهوة المدفع ! تنتحر في عينيه نظرة مؤسية فيما تعبر وجهه موجة من الذكريات الحلوة .

ـ آه ! قهوة المدفع !

أرقبه وهو يتفتت ويذوب مسافراً من جديد وقد غدا خيالا لرجل يكون في لحظة ما أبي . حتى إذا ما صاح به أحدهم :

ـ قتلت جروك . العب !

ارتعش يرقب الجرو الميت ان كان حصاة أو نواة تمر ثم يهمهم بضحكة ساخرة يحمل نعشها الغيظ .

ـ جروي مات ؟! ايه ! ماذا تبقى لنا ؟ ايه ! جروي مات ؟ فليمت ! ويمد أصابع مرتعشة يحرك بها حصاة ما زالت في رقعة اللعب . حركة تبعث الدهشة في عيني الخصم :

ـ أنت يا « أبو عزيز » لا تلعب . أنت تقتل الوقت !

يمتص أنفاساً عميقة من لفافته « الهيشي » ويحدق إلى الرجل بعينين دب فيهما الاحمرار :

ـ كلنا نقتل الوقت . نقتل الوقت ويقتلنا .

يلتفت نحوي أو هكذا يخيل إلي . تشي ملامحه بأنه لا يعرفني أنا الولد الصغير الذي تخطيت سني مبكراً ولا أشارك أترابي اللعب . يعرفني أخيراً . يمد ذراعه ويقبض على ساعدي أو رجلي أو عنقي ، العضو الأقرب . يسحبني إليه قائلاً بغضب مفاجىء وهو يهزني بشراسة :

ـ كنت آخذه معي إلى قهوة المدفع . أحجز له مقعداً بجانبي . لم أكن أضعه على ركبتي كما يفعل البخلاء . لا تهمني النقود . أطلب له الشاي والقهوة . قهوة « أبو صالح » تعرفونها . وأحيانا أتركه يسحب من النارجيلة . كان يرفض فأتحايل عليه . كان يبهجني سعاله ودموعه تفر من عينيه كاللؤلؤ . وكنت أضحك .

ـ يأخذ وجهي بين يديه الخشنتين ويصيح بي فجأة :
ـ أنت تذكر هذا حتماً .

أهز كتفي فيضربني على ظهري ضربة موجعة .
ـ ألا تذكر قهوة المدفع ؟ قهوة المدفع ألا تذكرها ؟

ينحّيني عنه بغلظة ويزفر آسفاً :
ـ ابن الملعونة لا يذكر !

ويتطوع أحد الرجال قائلاً بقصد أن يذهب غضبته أكثر من محاولته التخفيف عني :

ـ كان صغيراً في تلك الأيام .
يبسط يديه قائلاً باستهجان :
ـ ولكنها أيام لا تنسى . لا تنسى يا جماعة .

يضرب كفاً بكف . يتفرس بي طويلاً ثم يلتفت إلى حيث الصبية يطاردون كرة من جورب مهترىء .

ـ كل هؤلاء الملاعين لا يذكرون . مصيبة . كيف نتركهم ينسون ؟! ويسدد إليّ نظرة ثاقبة تخترقني حتى العظم ، ويشير نحوي باصبع مرتعشة ، يُحمّلني وزر الكارثة :

ـ هذا الذي تقولون عنه صغيراً يذكرني بموعد توزيع المؤن آخر كل شهر .

يضحك أحد الرجال ضحكة فقدت لونها .
ـ المؤن فيها جبنة كشكوان وتمر سوداني ، أما التبغ العجمي فكيف يذكره وقد كان يسعل منه وتدمع له عيناه ؟!
يتطامن رأسه فتبدو ذؤابتا شاربه كجناحي دوري بات يرتعش من البرد . يغمغم :

ـ ايه ! كانت أياماً .
ويرفع وجهاً غدا أكثر شحوباً من ذي قبل :
ـ هناك انتهى العمر .

يقلب عينيه في الخيام ومنازل الصفيح وهي تهتز وتتوجع لكل نسمة شاردة . يقول بصوت كأنما هو صاعد من قعر بئر مظلمة أو هابط إليها :

ـ نحن أموات . صدقوني يا جماعة إننا أموات .
وعندما يصيح اللاعب الخصم بفرح طفولي :
ـ جروك مات .

يحدق إلى رقعة اللعب ببله كأنما يراها لأول مرة ، ثم يرمي الرجل بنظرة اشتعلت فتائلها . يمد يداً عصبية إلى الرقعة يبعثرها ، وينهض نافضاً قمبازه من التراب . يلقي القبض على يدي ويجرني وراءه بغلظة ، ثم يتوقف فجأة يتفرس بي فأبحر في عينيه تدفعني نسائم طرية عطرة . يأخذ بإبطي ويحملني برفق وحذر كأنما يحمل برميلاً من البارود .

عمــان

أوفيليا وردة السماء

نوري الجرّاح

ها أنتِ تذهبين مثلما أتيتِ ، يا أوفيليا
يا شمسيَ المهداةَ للغروب
إثر هدأة البحر وصمتِ العاصفه .
يا زهرتي الزرقاء ،
ها وجهك مثل غيمة تذوب في كأسي
فكيف ألمس الهواء ؟
كيف أرسم ابتسامة ؟
مرتجفٌ
كالربّ في أقصى مدينة كافرة
تريح ساعديها في فراشها الدافىء
وهو هائم ، يعضّ صدره كاللص
كالسماء شجْرة بلا ورود

ـ ٢ ـ

أُحبكِ
أموتُ
من يرسم لي ضحكته
إذا الصباح جاء
واستقبلني الطريقُ ؟
من يقول لي :
كيف الحياة ؟
كيف شغلك ؟
هل جئتني بوردةٍ أخيرةٍ
تفوح كالحادثةِ الغامضةِ
قصيدةٍ ترقص كالعصفور
أو تسبح كالطائرة الملوّنه
ـ وحين ينجلي عن العيون ساحرُ الوسَنْ ـ
قصيدة تسقط كالغريبِ ،
كالعبد المدمّى بالسياط .
تذهبينَ
من يريد لي هذا الحادثَ المفاجيء ؟
أنظر
هذا الخيط
هذا الحاجبَ الدقيقَ
هذا المنعطف
يبدأ عند إصبعي
يرسم كائناً :
يذهب خطوتين
يستديرُ
يطلق السماءَ
ينحني
يصفقني كالباب خلف وجهك الشاحب
كالخريفْ

ـ ٣ ـ

الصمت وردة جميلةٌ
تحب القتلَ
تعبد الخطا التي تغيبْ

ـ ٤ ـ

لا أغفر الحب الذي يجيء باكراً
لك الطريق ،
يا أختُ
لكِ السماء والجهات والفصول والحمقى
وأنواع اللصوصْ .
لكِ اتحاد وجهك الجميل بالعتم
بما شئتِ
يا « زهرة البترول » منذ الآن .
لا أغفر هذا الحب
يرسم الطريقُ عشر قامات مدمّاة تئنّ
يترك الشتاءُ في عيونها النهار بارداً
ولا أغفر للينبوع هذي الحيواتْ
ميتة يدفقها
لا يسأل النهار عما تشتهيه
أو تموت دونه
لو وهجته الشمسُ
ردّتها إلى الحضيض .

ـ ٥ ـ

ومثلما رسمتك على الوجوه
وافتكرت :
كلهم أنت
ستشرب الوجوه وجهك الشحوب ،
يا أوفيليا

ـ ٦ ـ

هذا الصباح أجمل الأطفال
ـ مرحبا .
يأخذني من معصمي
ويترك المقعد لي
أغمض
أختفي
أضيع في الحديقة البيضاء
ألمح ابتسامة
تبسم لي
تضحك ، تضحك
تغصّ بالضحك
وفجأة
يخطفها النشيج
حين ترسم البنادقُ الدائرة
وتطلق النار على السماء

دمشق

أقصى الجنوب

احمد فخري علي

كفَّ ساعداه عن الجذف ، تطلع حوله ، للمساء ملمس أفعى حذرة ، تكاثف في أعماقه حزن غامض ، أدرك أن المساءات الفائتة لم تكن بهذه القتامة ، لم تبعث فيه حزناً كهذا الحزن الذي يقبض القلب ، بل ان بعضها كان يشع فرحاً لذيذاً ناعماً يلتف على النفس كوشي شفاف ، فرح ربما تغيب تفاصيله ، تختفي أو تتلاشى ، لكنه لا يبرح القلب ، له فورة الأشياء وتوهجها ، توترها وجموحها ، سيلانها المنعش في مسامات الوحدة والانعزال . كانت غابات القصب تسيّج البصر عند حافة المياه البعيدة ، ظل كفاه ساكنين وهما يطبقان بأصابع مرتخية على المجذاف الذي ينغرس طرفه الآخر في الماء ، الزورق ما يزال يشق صفحة الماء الخضراء المتقوقئة ويتباطأ شيئاً فشيئاً . قال لنفسه ، أنت تعرف السبب !! هل تبغي النسيان !؟ إنك لا تستطيع أن تنسى !!

أفكار بدأت تدكن منذ ثلاثة أيام كغيمة رصاصية تستقطب شتات غيوم آخر . هل تستطيع أن تنسى ؟! انبثق في رأسه وجه أبيه ، تفوه بصوت ممطوط معبأ بغضب دفين ، هاه يا هدّاي !! تريد أن تشعل النار بين العشائر !! ثم راح يداعب لحيته البيضاء بقلق ، منتظراً الرد ، ثم بعد صمت قصير قال : إرحل إلى الهور وعش هناك شهراً أو شهرين لعلك تنسى .

إرتعد في دخيلته غيظ مكتوم ، تمتم بحقد : أهي حقاً تحب سويلم !! ثم قال في سره : لا أريد أن أنسى ، لا يهمني كلامه ، بيني وبين عشيرة الكرابلة نار لا يعلمها إلا الله !!

المويجات تلثم مقدمة الزورق ثم تتلوى منسرحة لماعة ، اندس عنق الزورق بين سيقان البردي الهشة متوقفاً ، خشخشت أجساد صغيرة في القصب الكثيف ، تخبطت ، فرت حذّافة مذعورة وحلقت في الفضاء الأزرق ، تبعتها أخرى ، ثم أخرى ، رمق الفالة المنطرحة في بطن الزورق ، تمنى لو يهدأ في رأسه جنون الأفكار ، ينقطع تدفق الهواجس الواخز ، وجهها يأبى أن يغادر رأسه ، يعاند عناداً قاسياً موجعاً ، وجه تطوقه فوطة سوداء وتضيئه ضحكة مرحة ، غير أنه في بعض الأحيان يكفهر كغيمة تنذر بالمطر ، تتقلص سحنته امتعاضاً ، كانت البقرة قد استسلمت أخيراً بعد أن خارت ورفست ، راحت أصابعها البضة تستدر الحليب من الثدي الوردي الكبير ، ولبث ينظر إليها من بين الأبقار الواقفة ، انتبهت إلى وقفته المتلصصة لكنها لم تلتفت إليه ولم تعره اهتماماً ، وخيل إليه أنها زمّت شفتيها استخفافاً ، ثم خامره شعور في أنها لم تكن قد فعلت ذلك . وراح يستعيد في رأسه أحداثاً مضت ، صوراً من ذلك الماضي المنتهك ، كأن تركض وهي طفلة تهش الأبقار بالعصا أو تعد الشاي وتهتم بشؤون البيت وهي صبية يانعة ، يسمعها كلماتٍ ودودة تبشر باليوم المنشود فيتضرج خداها بحمرة الحياء ، ترتعش الوجنتان ارتعاشة خجل وتظل العينان ثابتتين في نقطة ما كأجمل عينين ، بل هما أجمل من كل ما رأى من العيون ، فيهما بريق حياء أو ربما شوق خفي ، تنم نظرتها عن طهر وبراءة ، كأنها لم يحتضنا وجه سويلم بلهفة المحبين ، قال لنفسه لائماً ، أين كنت قبل أن تقع الشاة في حلق الذئب !! اندلق في أعماقه شعور بالوحشة في هذا الهور الشاسع المصمت ، قال في سره ، سويلم الكربولي !! أخ يا سويلم ، صياد نساء ماكر ، يحل ضيفاً في مضيف الحاج خيون ، يتغدى ويشرب القهوة ثم يتحدث بلسان لا يكل عن الكلام ، كأنه عليم بكل صغيرة وكبيرة !! ينسب لنفسه بطولات لم يشهد فيها أحد ، بطولات غير مؤكدة غرضه منها التباهي أمام الحاج خيون ، ما الذي أغواك فيه يا زهرة !؟ صياد نساء يتنكر بزي الضيوف ، لم يعرف أحد منا غايته اللعينة المبطنة ، رجل يعرف كيف يخبىء أسراره ، ما الذي أغواك في هذا المتباهي !؟ عقاله مائل إلى جبهته بزهو ، قميصه تحت الصاية أبيض نظيف ، تنحدر عن كتفيه عباءة مذهبة الحواشي ، أقطع يدي إن لم أقتلك بها يا سويلم الكربولي ، ولكن !!

ـ أولست ابنة عمي يا زهرة !!

قطبت سحنتها ، تعكرت عيناها باعتراض ما ثم نطقت بصوت مرتعش :

ـ مالك حق يا هدّاي ، لقد تم عقد القران .

ـ مالي حق !! سأقلب الدنيا !!

زاغت عيناها محاذرة غضبه ثم انصرفت حاملة قدر الحليب ، لبث واقفاً يفرك يداً بيد ودخان الغيظ يتصاعد في أعماقه ثم فاه بحنق :

ـ زين يسويلم !!

نهض بجسد متشنج يتوثب للعراك ، اهتزت مؤخرة الزورق تحت قدميه اهتزازات هادئة لينة ، نظر بعينين كدرتين إلى الماء الأخضر المتقوقىء ، لسعه إحساس في أن الكرابلة يقيمون الآن عرسهم الكبير ، الذبائح تسلخ والنار موقدة تحت القدور ، عرس يحضره وجهاء العشائر والمدعوون من القرى الأخرى ، وفي الفضاء تفرقع البنادق ابتهاجاً ، قال في سره بتحد ، هل تحميك الكرابلة يا سويلم !! عدل من وضع كوفيته المرقطة ، مدّ إلى الأفق الغربي بصراً كئيباً فالتمّت غضون في جبهته ، كانت الشمس تسقط وراء غابة القصب مخلفة حمرتها ، وفي العمق الأزرق تحلق طيور الغاق البيض بشكل دائري مشرعة أجنحتها كما لو أنها تتأهب للهبوط . لكن فراغاً شاسعاً يفصلها عن ذوائب القصب الذهبية وأطراف البردي الكثيف الذي تكفي ارتفاعاته لاختفاء جاموسة أو خنزير ضخم ، شعر بجوع مفاجىء ولكن دون ما شهية للأكل ، صرة الخبز ما زالت تحت دلة الزورق ، لم يمسسها منذ الصباح الأزرق حيث ابتدأت رحلته في النهر ◀

المتلوي بين الأحراش ، قبل أن تنهض الشمس فوق غابات النخيل فتذيب الندى المعلقة قطراته في الأشواك البرية والأعشاب الرقيقة وأوراق الغرب المنهدلة وأهداب الكلاب المقرورة المنزوية في جحورها .

تساءل في سره ، أين ولى الصيادون !؟ اهتاجت في أعماقه رغبة في أن يحدث انساناً ، أي إنسان ، في هذا السكون الصمغي الواسع ، إنه موسم الأسماك ولكن . . أين ولوا !؟

عذاباته تتفجر بصمت ، ثمة نكهات تلامس حواسه ، تعيد إليه قدراً ضئيلاً باهتاً من طمأنينة مستلبة ، رائحة الطيور المائية ، نكهة جذور الأدغال الموحية بمكامن الأسماك ، ترى أين هي الآن !؟ ربما تجلس فوق سريرها ، يزينها ثوب العرس ، عيناها مكحلتان ، من جسدها يفوح المسك والخضيرة ، تترقب دخوله عليها محاطاً بأهازيج الرجال وزغاريد النسوة ، تنتظر دخول سويلم !! الكلبة تنتظر سويلم !! يقتلني الله إن لم أقتلك يا سويلم الكربولي !! أرهف السمع ، ثمة صوت رخيم النبرة يخترق السكون اختراقاً ناعماً لذيذاً :

حبيبي يبتعد عني ،
حاملاً قلبه وطيوبه إلى إنسان آخر
ولا حيلة لي غير الحزن
أأبكي !؟
البكاء ليس من شيم الرجال
يا لقسوة قلبه !!
لقد فارقني دونما وداع
وتركني أرقب دجاج الماء السابح المتآلف

مسّ الصوت قلبه مساً لطيفاً ثم احتواه بعنف ، تساءل في سره ، أين أنت يا هذا !؟ ثم قال لنفسه ، لا أريد أسماكاً . . رزقي صوتك يا هذا الذي تهيّج الأحزان وتداويها !!

وكان الصوت قد تراخى ثم انقطع ، التأم السكون الواسع كأن لم يخترقه ذلك الصوت الساحر المتفجر بالرغبات ، خمن أن سمكة ملعونة قد لفتت انتباه الرجل فقطع غناءه ، لكن الصوت على أية حال ، ينبع من جهة الشمال ، إنه آت من ذلك البعد ، قال ذلك لنفسه ثم غرس المجذاف في الماء وجذف دافعاً الزورق إلى الوراء ، ارتجت صفحة الماء وراحت أوراق الخباز الحمر الطافية تغطس برهة ثم تدفق متأججة فوق المويجات الطفيفة ، شرع يجذف بهدوء ولكن باتقان يضمن للزورق سرعة لا بأس بها متجهاً صوب الشمال .

كان الظلام يتدفق في فضاء الهور مثل بخار أسود يتكاثف شيئاً فشيئاً فوق الماء وغابات القصب والبردي والأدغال الكثيفة ، وكان الزورق يدلف في شوارع مائية تعرشها نباتات القصب المتشابكة ، ما أن ينتهي من شارع حتى تستقبله شوارع أخرى ضيّقة أو متعرّجة تنتهي عند مستنقعات فسيحة أو أحراش كثيفة النبات . يتوقف في بعض الأحيان مرهفاً السمع ، متنصتاً ، تستفزه أجنحة الطيور التي تفر فجأة من أوكارها مخترقة الظلام المتماسك ، ثم يعاود الجذف مسترشداً بالنجوم اللامعة في أعماق السماء ، لكن الصوت لم يعد له أثر ، ضاع في جنبات الهور المجهولة كما تضيع قطعة نقود في جب عميق مظلم .

بغداد

العامّ والخاص بين الأدب والموسيقى

اسعد محمد علي

– ١ –

لا تتناول هذه المقالة التأثيرات التي ظهرت بين الموسيقى والأدب ، خاصة في مجال الاستخدام الأسلوبي الذي ظهر عند أندريه جيد ، ومجال التأثر التقني الذي استفاد منه هرمان هيسه في روايته « لعبة الكرات الزجاجية » . فمن المعروف أن أندريه جيد استفاد من شكل القصيدة السمفونية التي ابتكرها المؤلف الموسيقي الفرنسي سيزار فرانك[1] ، حيث استخدم جيد أسلوب (التعدد اللحني المعروف في التأليف الموسيقي) فكان « مثل الموسيقار سيزار فرانك الذي يسعى إلى أن يضع جنباً إلى جنب لحناً من نوع اندانته (البطيء) بمجاورة لحن من نوع اليكرو (السريع الفرح)[2] . انها الإستجابة لعالم الأفكار المتناقضة ، تلك الخاصية التي أدركها أندريه جيد عبر امكانات القصيدة السمفونية ، فاستفاد منها في تحقيق أسلوب فني جديد في الرواية . في حين تركت الموسيقى خاصة فن الفيوك المعروف عند باخ أثراً واضحاً على هرمان هيسه في روايته المذكورة ، ويمكن القول ان هذه الرواية اعتمدت في بنائها شكل الفيوك[3] .

كذلك لا تتناول هذه المقالة المفهوم الحرفي للأشكال الأدبية والموسيقية ، لأن مثل هذا المفهوم لا يمكن تطبيقه على أي عمل ابداعي ما دامت الممارسة الفنية ذات أبعاد وامكانات اسلوبية غير محدودة تتيح للمتخصص ممارستها بحرية تامة عبر ضرورات البناء الفني والمقتضيات الموضوعية . غير ان هناك عناصر تقنية معينة تشترك في تحقيق أشكال أدبية وموسيقية عديدة ، كل عبر البعد الأدائي الخاص به . إلى جانب عناصر متباينة تبرز في هذه وتنعدم في تلك من الفنون ، مشيرة إلى الامكانات الأسلوبية (الخاصة) بطبيعة كل فن .

وفي محاولة للتركيز على العناصر التي نقصدها نتناول الرواية والمسرحية من فنون الأدب ، والسمفونية من فنون الموسيقى ، حيث تبرز في هذه الأجناس الثلاثة العناصر المشتركة والمتباينة التي نقصدها . ويهمنا هنا السمفونية الكلاسيكية التي تعتمد شكل (الصوناتا) أساساً لبنائها . فكما ان الرواية الواقعية ظل تأثيرها متواصلا على النتاج الروائي عبر الأساليب المستحدثة ، فان السمفونية الكلاسيكية هي الأخرى ما زال تأثيرها مستمراً حتى الآن ، رغم ظهور أساليب عديدة منذ القرن التاسع عشر بدءاً من تحطيم الأشكال الفنية لدى المؤلفين الرومانتيكيين : شومان ، برليوز ، جايكوفسكي ، ومروراً بالعودة إلى السمفونية الكلاسيكية عند براهمز الذي برع في تضمين الشكل الكلاسيكي مضموناً رومانتيكياً ، ووصولا إلى السمفونية الحديثة عند شوستاكوفج وسيبليوس اللذين أضفيا على هذا الفن أساليب جديدة ضمن ما عرف بالرومانتيكية الوطنية الحديثة ، فكان شأن هذين الأخيرين شأن بيتهوفن وبراهمز اللذين استطاعا أن يوسعا الشكل السمفوني .

ويجدر هنا ، قبل الدخول في الموضوع ، أن نشرح بايجاز مصطلحي السمفونية والصوناتا لعلاقتها المباشرة بالموضوع :

● صوناتا Sonata

مصطلح ايطالي أطلق على نوع من الموسيقى الآلية (التي تؤلف للأدوات الموسيقية) ، ومرّ هذا النوع بمراحل فنية حتى بات شكلاً معروفاً بالصوناتا وذلك في منتصف القرن الثامن عشر (نشوء وتبلور الموسيقى الكلاسيكية) . وشكل الصوناتا يتألف من : وحدة لحنية رئيسة (main theme) تكون ذات طابع درامي ، تليها وحدة لحنية ثانية أي ثانوية (second theme) تكون غنائية الطابع . ثم يعمل المؤلف على الجمع بين الوحدتين اللحنيتين عبر عملية تسمى بالتفاعل (development) ، وأخيراً يعيد المؤلف اللحن الأساس بتحوير أو كما هو ، ويعقب ذلك الختام[4] .

● سمفونية Symphony

مصطلح اغريقي يعني الصوت الموسيقي المزدوج ، ويعني أيضاً التركيب اللحني . وقد ظهر هذا المصطلح في ايطاليا في شكل موسيقي سمي سمفونيا Symphonia ، وكان عبارة عن افتتاحية تطورت تدريجياً على يد عدد من المؤلفين الايطاليين والألمان خاصة أولئك الذين اطلقت على موسيقاهم مدرسة (مانهايم) ، حتى أوصل المؤلف الألماني (هايدن) هذا الشكل إلى ما يعرف بالسمفونية ، وهو يتألف من أربع حركات (مقاطع) : سريع ، متمهل ، رقصة منويت ، وأخيراً سريع مرح[5] .

– ٢ –

بديهي ان الرواية تعتمد اللغة (أداة التفاهم المباشرة) أساساً لها للبناء ، شأنها في ذلك شأن المسرحية في مرحلة كتابتها . والرواية والمسرحية تتطلبان احداثاً معينة لتحقيق عناصر العرض والسرد والتكوين التي تؤثر في الشكل . ويمكن فهم وتذوق هذين الفنّين عبر القراءة التي تعتبر وسيلة الثقافة الأولى لأي مجتمع متمدّن ، حيث يكون لعملية القراءة شأن مباشر في عملية النمو والتطور . أما الموسيقى فهي الفن الذي يختلف عن الرواية والمسرحية في هذا الخصوص ، ذلك ان الموسيقى لا تعتمد لغة محددة ، ◀

وهي ليس لغة كما يعتقد الكثيرون ، فلو كانت الموسيقى لغة لفهمها الناس بمستوى واحد أو بمستويات متقاربة ، لكن حقيقة هذا الفن انه يفهم أو يُدرك عبر مستويات متفاوتة تنبع من خاصية الموسيقى من جهة ومن مستوى وقدرات ومعارف السامع من جهة ثانية . هذا وان أبجدية الموسيقى لا تقارن (كما يتوهم البعض) بأبجدية أية لغة رغم توفر مقومات مشتركة بين اللغة والموسيقى خاصة استخدام الأصوات البشرية أساساً للأداء والتعبير ، ورغم ان بعض الشعوب أطلقت على رموز السلّم الموسيقي حروف أبجديتها مثل : .A.B.C.D وقراءة النوتة الموسيقية (اداؤها عزفاً وغناء) يتم بتعلم ودراسة رموز واشارات وخطوط استحدثت وتطورت منذ عدة قرون ، ويضاف إليها الاستعانة باللغة (بعض المصطلحات اللغوية التي أخذت من اللغة الايطالية) لاسعاف ما تعجز عنه الرموز والاشارات الموسيقية .

ان الموسيقى لا تعتمد السرد لبلوغ الشكل ، رغم ان ثمة في شكل أية مقطوعة موسيقية مساراً واضحاً ، لكنه يغدو في غاية الغموض إذا خضع للتفسير المباشر . فالمسار الموسيقي (الذي هو بمثابة السرد في الرواية) لا يتوخى التوضيح المادي بقدر ما يتوخى جملة موسيقية يستنفد المؤلف أبعادها الممكنة في محاولة لبلوغ الايحاء بحالة نفسية معينة ، أو بلوغ انطباع ما ، أو تحقيق تقليد مبتكر لصوت أو أصوات في الطبيعة .

غير ان الموسيقى تشترك مع الرواية والمسرحية في كونها أحد الفنون المؤثرة في وجدان المتلقّي ، يضاف إلى هذا القدرات الفوقية التي تتمتع بها الموسيقى ، تلك القدرات التي لا يبلغها السامع إلا بعد استيعاب حسي وروحي للمقطوعة المسموعة . وإذا كانت القراءة وسيلة لتفهم الرواية ، فإن قراءة النوتة الموسيقية (عزفها) تعتبر بمثابة اعادة خلق الموسيقى المؤلفة يعقبها عنصرا التذوق والاستيعاب لدى السامع . بمعنى آخر ، ان اداء أية مقطوعة من أعمال باخ ، مثلاً ، يتطلب تخصصاً علمياً ودراسة تأريخية من لدن المؤدي (العازف) يستغرق في بلوغها عشرين عاما من الدراسة أو أكثر يطلع خلالها ويستوعب أسلوب وفلسفة باخ . في حين ان قراءة أية رواية لا يتطلب مثل هذا التخصص ، والاداء الموسيقي الأوركسترالي أقرب ما يكون إلى الاداء المسرحي من حيث : تعدد الأصوات والحركات (المعروفة في الموسيقى بفن البولفوني)[٦] التي تحقق في كلا الفنين عناصر التكثيف والايحاء والتجسيد . ولا غرو في ذكر علاقة الأوبرا بالموسيقى من جهة ، وعلاقة الأوبرا أصلاً بالمسرح من جهة ثانية ، حيث كانت الموسيقى تابعاً أو متمماً للموضوع في المسرح الاغريقي ، ثم ساعد فن المسرح في ايطاليا على نشوء فن حديث تطور تدريجياً حتى غدا ما يعرف اليوم بالأوبرا .

هذا ما يخص الأداء ، وما يتعلق بالحدث المؤثر في بلوغ البناء في الرواية ، فان الموسبقى ومنها السمفونية لا تتعامل مع عنصر الحدث إلا في حدود معينة أهمها بلوغ انطباعات ومشاعر خاصة عبر استخدام المواد الفنية (الأصوات ونوع الآلات) ، في حين تتوفر للمؤلف الروائي والمسرحي خصائص التعبير المباشر عن أي حدث دون استثناء بواسطة الامكانات والأساليب المعروفة . يضاف إلى هذا ، امكانات التعبير التمثيلي في المسرح : وفي الرواية والمسرحية لا يمكن اغفال أي جزء أو جانب من جوانب الحدث إذا كان ذا تأثير على الشكل العام ، ذلك ان التفاصيل مهمة جداً في استيعاب أبعاد الموضوع . لكننا نرى ان الموسيقيّ لا يعنى بجزئيات الحدث إنما يركز على الطابع العام ، الجو العام ، الألوان الرئيسة ، دون قدرة ، مهما بلغت الموسيقى من بلاغة ، على تحقيق التعبير المباشر ، وهذا هو سر العمق في الموسيقى . والمؤلف الموسيقي ، بالمقابل ، يركز على أبعاد الصوت والأجزاء الصغيرة فيه مستنفداً بذلك الامكانات اللحنية التي تنبثق من اللحن الرئيس حيث يكون الجانب الذاتي البحت بمثابة حالة دينامية بكل زخمها الروحي المفضي إلى الشكل الموسيقي ذي الديمومة المستمرة . في حين يكون الجانب الذاتي لدى الروائي والمؤلف المسرحي بؤرة تمركز لذوات الآخرين (الشخوص) وتجاربهم وانعكاسات الواقع الذي تتجسد أبعاده المقصودة أثناء الكتابة عبر وعي تام مباشر ، دون أن يتخلى اللاشعور عن دوره في عملية الابداع والتعبير .

ان الجانب الذاتي ظل بكل معطياته النفسية محور التعامل في التأليف الموسيقي حتى في مرحلة ظهور الموسيقى المبرمجة التي تعود بداياتها إلى بيتهوفن (افتتاحياته ذات النزعة القصصية) . وفي الموسيقى المبرمجة يحاول المؤلف أن يعكس انطباعاً معيناً عن مكان أثير إلى نفسه ، أو يترجم قصة معينة اعتماداً على أبعاد القصة النفسية كما فعل جايكوفسكي في روميو وجوليت التي أسبغ عليها امكانات التعبير الرومانتيكي (حرية التعبير) التي صعّدت من مشاعر المتلقي ازاء مضمون المسرحية المعروفة لـديه . فالموسيقى المبرمجة التي تتعامل مع موضوعات خارج عالم الفنان الداخلي ، إلى حد ما ، تتسع فيها الرؤيا الابداعية حيث يندمج الخاص بالعام في حدود التعبير الانطباعي أو التأثري ، فتكون الأحداث والمشاهد الطبيعية ، وفصول السنة وغير ذلك أساسات لبلوغ الأشكال الموسيقية المبرمجة التي تتطلب خصوصية عملية في التأليف تتلاءم وأبعاد تلك المواضيع ، لكن دون تجاوز الألوان والانطباعات والتأثيرات الحسية والروحية التي يجسدها المؤلف عبر ما يعرف بالموسيقى التصو يرية .

— ٣ —

الآن يمكن أن نعرض بايجاز العناصر التقنية المؤثرة في الشكل الروائي - المسرحي والسمفوني ، رغم خصوصية العمل الابداعي فيها ، خاصة بين السمفونية والجنسين الآخرين ، ورغم اختلاف طبيعة الموسيقى عن الأدب عموماً . غير ان المتتبع لجوهر الشكل في هذه الأجناس يجد أكثر من خاصية فنية مقارنة تتوفر في كل منها مؤثرة في المسار البنائي لها . وفيما يلي نذكر بعض تلك الخصائص :

أ : المفهوم الأرسطي : البداية ، الوسط حيث الأزمة ، النهاية .

لقد استخدم هذا المفهوم في الموسيقى منذ أشكالها الأولى وتجسد في السمفونية ، فكانت الصوناتا التي أتخذت أساساً للشكل السمفوني تتألف من البداية التي تسمى بالعرض (exposition) حيث يقدم المؤلف الوحدتين اللحنيتين : الرئيسة والثانوية اللتين تقابلهما في المسرحية والرواية الشخصيتان الرئيستان : عطيل ودزدمونة ، هاملت وأوفيليا عند شكسبير . جين أير وروتشستر عند شارلوت برونتي . كوني والحارس في عشيق الليدي شاترلي . السيد بوفاري وأيما في مدام بوفاري . عنتر وعبلة في قصصنا

التراثي . ففي هذه الروايات والمسرحيات نرى تضاداً في الطابع بين الشخصية الأولى (اللحن الأول) والشخصية الثانية (اللحن الثاني) ، حيث ندرك الفوارق بين طبيعة كل منهما : الأبعاد النفسية ، التكوين البيولوجي ، اختلاف البيئة ، ومثل هذه الفوارق تتضح في لحني الصوناتا : الأول يتصف بالقوة والحدة وبروز الايقاع وسرعة توقيته حيث يتجسد الطابع الدرامي . والثاني يتسم بالشفافية والرقة والهدوء وبطء التوقيت حيث يتجسد الطابع الغنائي .

أما الأزمة الوسطية المعروفة في الأعمال المسرحية والروائية فهي في الصوناتا تعرف بقسم التطور (development) حيث يبدع المؤلف في تأزيم وشد أبعاد اللحنين بعناصر فنية منبثقة من طبيعة وامكانات اللحنين ، اضافة إلى جمل جديدة مبتكرة تضاف إلى العناصر الأساسية من أجل توسيع الشكل . كذلك نرى في رواية جين أير كيف تتأزم العلاقة بين البطلين الرئيسين نتيجة واقع حال البطل (حالته الاجتماعية) وواقع حال البطلة وتباين طموحاتهما ومواقفهما وعلاقتهما وخلفية كل منهما ومنظوره ازاء العلاقة الجديدة التي تنشأ بينهما والتي تؤثر على مسار الرواية ، كما تؤثر فيها عناصر ثانوية تسمى في الصوناتا (موتيف) . فنتيجة التناقضات والاضافات والعلاقات الجانبية المؤثرة توصل الكاتبة بحبكة الرواية إلى الذروة عبر انفصال جين عن روتشستر من جهة ، وعبر الحريق الذي يحدث في القصر فيما بعد من جهة ثانية . وهناك ذروات أخرى ثانوية تساعد كلها على تصعيد الموضوع ، تماماً كما يفعل بيتهوفن حيث يصل بلحني الصوناتا إلى الذروة اثر ذروات ثانوية تتشكل من العناصر الفنية الموسعة والمبتكرة ، وعبر استنفاد أقصى حدود الأداء الأوركسترالي وتصعيد شدة الأصوات في سمفونياته كافة .

ثم تأتي النهاية التي تعرف في الصوناتا بإعادة العرض (reexposition) حيث العودة إلى اللحن الرئيس عبر تصرف يرتأيه المؤلف أو دون تصرف ، تماماً كما تعود جين إلى روتشستر في نهاية الرواية . وثمة نهايات أخرى مماثلة خاصة في قصص الرومانس .

ب : الحبكة Plot

في هذا القسم من المسرحية والرواية تبرز موضوعات وعناصر جديدة مؤثرة في « القاعدة التي تربطها ببعض ربطاً عضوياً . وربما يكون لكل حبكة نظام معين بها تتضمن احداثاً متقابلة منطقية »[7] ، والصوناتا هي الأخرى تستوفي هذه الخاصية في قسمها الوسطي المسمى بالتطور حيث يستنفد المؤلف أبعاد ألحانه بكل عناصرها : التقابل ، التضاد ، الاضافة ، الطباق ، وذلك اعتماداً على الوحدتين اللحنيتين اللتين تعتبران القاعدة التي تربط العناصر المذكورة ربطاً عضوياً يتحقق من خلاله النسيج العام للمقطوعة الموسيقية أو الصوناتا بوجه خاص . ويكون لقسم التطور في كل صوناتا نظام تفاعل خاص به يحدده المؤلف عبر رؤيته الفنية الخاصة . فقسم التطور في الصوناتا يقابله قسم (الحبكة) في الرواية . وكما ان « ليس في الحبكة ما يهمل المؤلف بيانه أو يتركه لافتراض القارىء »[8] . وان « الحبكة تتضمن أحداثاً متقابلة ، وتتحدد استجابات الشخصيات لبعض ونمو الموقف . والأحداث تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً . . . »[9] ، فإن مرحلة التطور في الصوناتا تتضمن هي الأخرى هذه الخصائص تضاف إليها التوزيعات الموسيقية . فالمؤلف الموسيقي لا يهمل من عناصر الوحدتين أي صوت ، بل يحاول ان يستغل أضعف نبرة ، وأصغر زخرفة ، وأضأل ايقاع ، ثم يصعدها جميعاً عبر التكنيك الموسيقي الذي يجعل الألحان وعناصرها المطورة تتدفق عبر مسار تلقائي مشحون بالحس ومعطيات الذات غير المحدودة ، وغير المنفلتة من منطق الديالكتيك الصوتي والعلاقات النغمية ، حيث تشكل الوحدات اللحنية الصغيرة (motives) استجابات طبيعية للزخم الصوتي الذي تتصف به الوحدتان اللحنيتان . فكما « تتحدد استجابة الشخصيات لبعض ونمو الموقف » ، فإن ثمة في الصوت الموسيقي أساساً وعلاقة فوقية تستجيب لنوع وطبقة الصوت الأساسي من ناحية وتستجيب للطابع العام الذي يتحقق بواسطة الوحدتين من ناحية أخرى . وتبقى القدرة الابداعية لدى المؤلف عاملاً رئيساً في جمع وتوليف كافة العناصر المذكورة وتصعيدها نحو ما يسمى بالذروة الكبرى التي يتكامل عندها الشكل .

بغداد

هوامش

١ ـ سيزار فرانك : مؤلف موسيقي فرنسي رومانتيكي (القرن التاسع عشر) . وقد ألف أول قصيدة سمفونية في تأريخ الموسيقى معتمداً في مضمونها على قصيدة لفكتور هيجو . والذي توصل إلى هذه الحقيقة التأريخية هو الموسيقار الباحث الفرنسي (الان باريس) الذي أجريت معه مقابلة نشرتها في جريدة الجمهورية العراقية تضمنت هذا الكشف الذي لم يعرف من قبل ، إذ كان المعروف في التأريخ الموسيقي ان أول من ألف القصيدة السمفونية هو الموسيقار المجري فرنزلست ، غير ان الان باريس اكتشف ان سيزار فرانك قد سبق زميله المجري في تأليف القصيدة بشهر واحد فقط . والقصيدة السمفونية : مقطوعة موسيقية تتناول موضوعاً شعرياً ، عاطفياً ، فلسفياً ، تصويرياً ، حيث تتوفر الحرية للمؤلف في تضمين الحركة الموسيقية الواحدة عدة أساليب لحنية متباينة تفصح عن تعدد المواضيع والشخصيات والمشاعر والصور . ولم تعر القصيدة السمفونية أهمية للمفهوم الكلاسيكي فيما يعرف بوحدة الموضوع ضمن أسلوب الصوناتا .

٢ ـ أشكال الرواية الحديثة : اختيار وليام اوكونور ، ترجمة نجيب المانع ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠ .

٣ ـ فيوك Fugue : مصطلح فني شائع في اللغات الأوربية ، وقد استخدم في التأليف الموسيقي كأحد فنون البولفوني : وهو شكل آلي وغنائي يتكون من عدة خطوط لحنية تتعاقب وتتداخل وتتصاعد عبر بعضها بصورة أفقية . وقد ظهر فن الفيوك منذ العصر الباروكي : باخ وهندل .

٤ ـ التعبير الموسيقي : تأليف سدني فنكلشتاين . لندن ١٩٥٢ .

٥ ـ المصدر السابق .

٦ ـ بولفون Poliphony : فن تعدد الألحان أو الأصوات ، وهو يتفرع إلى عدة أساليب : فيوك ، التتابع أو الطباق ، التقليد .

٧ ـ بناء الرواية : تأليف أدوين موير ، ترجمة إبراهيم الصيرفي .

٨ ـ المصدر السابق .

٩ ـ المصدر السابق .

للوطن المسافة ... للوطن المتاهة

محمد طيب شلار

باسم المتاهةِ يستفتحُ الداخلون .
باسمِ المتاهةِ ينتظرُ الخارجون .
فتأتي الثواني ، وتمضي اتساعاً ـ
تضيقُ .

* * *

ويا .. وطن الحقائب ،
كيف سرّبكَ الهواءُ من النوافذِ ،
جثةً
يطفو عليها الموتُ .
أم أنّ العصافير التي احتشدت
على صوت الرصاصِ ،
تمدُّ أجنحةَ الخلاصِ
إذنْ . . .
أراكَ على دمي بين الرغابِ المستحيلةِ
طلقةً في الرأسِ ،
أو . . وشماً من اليأسِ ،
انتهى زمنُ الفجائعِ ،
والهزائم ،
والدماراتِ الأليفةِ .
إنهُ الصمتُ الموشى بالذهول
يا أيها الوطنُ الخجول .

* * *

هي الآن تسقطُ قبل التعرّي
هي الآن في زحمة الخوفِ ،
ريشهْ
وأرجوحةٌ للتسري .

* * *

ليديَّ ما اقترفَ الندى في وجهكَ العبثيِّ ،
للماضي جرائره ،
وللآتي ارتعاش القلب ،
يا زمناً يحارُ به البنفسجُ ،
يحتمي بيديه ،
أوْ . . يُلقي بقافيةٍ إلى الموت الجديد .
يا أيها الوطنُ الطريد .

* * *

اكسروا الصمت ،
افتحوا دربكم . ادخلوا . .
بين صوتي ولوني
فبيني وبيني / المحيطُ ـ الخليجُ

* * *

خطوة . .
يبدأ الانتحارُ البطيءُ .
خطوة ، ينتهي زمنٌ لا يجيء .
خطوة . . .

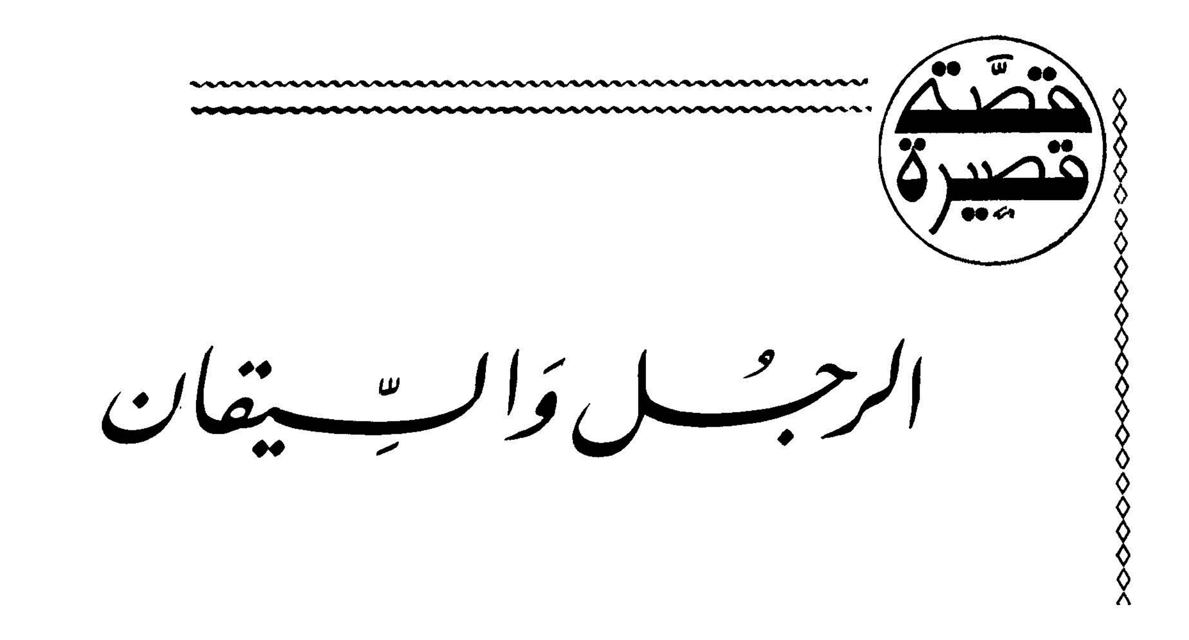
* * *

هو ذا رجلٌ يرتفع إلينا
يرتفع المدُّ
يحملُ في كفيه دماءً
لم تسفكْ بعْدُ
ونجوماً تعدو
احتشدوا . .
هذا وقتٌ فردُ
هي ذي رؤ ياي على كفي
ودمي يجتاح سجون عروقي
يا . . جرحي المندملَ ،
إن زمانَ الفتق قريبٌ
ها . . ابتدأ العدُّ

* * *

هو ذا يفتح الأوجه الجامدة
في مداراتها للنهار
هو ذا يغسل الأوردة
وقتها . تسقطُ الأفئدة
في المدى كالغبار

حمص ـ ١٩٨٠



الرجل والسيقان

إدريس الصغير

« كيف تنالين رضى مديرك » الطبعة الثالثة عشرة.

ناولتها الورقة المالية، فابتسمت وقالت، لا، الاداء في الصندوق. أشارت إلى يمينها فالتفت إلى يساري، فرأيت رجلاً يبتسم وأمامه آلة حاسبة وبطاقة كتب عليها [صندوق] قال لي دون أن يتكلم. هات. ناولته الورقة المالية وأنا أتعجب من قدرته على التعبير باستخدام عينيه دون لسانه. أخذ منها نسخة الكتاب، فقرأ العنوان ثم تبادلا معاً نظرات ذات معنى وكتما ابتسامة غاظتني. اتكأت على الحاجز الخشبي، الذي يفصلني عنها فرأيت ساقيها.

قلت محاولاً ازالة سوء الظن بي الذي سيكون قد علق حتماً بذهنه مما سيجعلني موضوعاً يتندر به في أوقات فراغه:

– في الحقيقة، أنا جئت أبحث عن كتاب « كيف تنال رضى مديرتك » لكنه نفذ، لذلك...

قاطعتني الفتاة:

– كما قلت منذ قليل، هذا كتاب يفي بالغرض. كن متأكداً أن الكتابين متشابهان، وهما للمؤلف نفسه. أنا قرأتها. لقد اكتفى بتحويل المذكر إلى مؤنث، والمؤنث إلى مذكر، مسألة بسيطة.

قلت: ربما!

قالت: أنت حتماً تستطيع تحويل المذكر إلى مؤنث.

ابتسمت وغمزت لي بعينها فشككت في براءة الحديث عن التذكير والتأنيث. نظرت مرة أخرى إلى ساقيها. بينما كان هو يلف لي نسخة الكتاب في لفافة من ورق سجل عليها بحروف بارزة، اسم المكتبة وعنوانها ورقم الهاتف. قلت له: لا داعي.

خلت أنه لم يسمعني، فقالت الفتاة: هذا إجراء ضروري. وأشارت بعينيها نحو باب الخروج، فرأيت رجلاً يفحص الخارجين من الزبائن الذين لا يستطيعون الخروج إلا واحداً وراء واحد نظراً لضيق باب الخروج المتعمد، بينما علقت كاميرات في كل زوايا المكتبة. حركت رأسي ومططت شفتي، ففعلت الفتاة الشيء نفسه.

تأبطت اللفافة وطرت إلى البيت. لم أقبل زوجتي عند الباب كما هي عادتي. في الحقيقة أنها عادة ركبتني أو ركبتنا من كثرة مشاهدتنا لبرامج التلفزيون والأفلام السينمائية.

دلفت مباشرة إلى غرفتي وأغلقت الباب ورائي. سمعت زوجتي تقول وكأنها تخاطب نفسها: «لقد أتته ثانية حالاته». لم أهتم. كنت في حاجة إلى فنجان قهوة. عرفت أنها لن تجيب طلبي الآن. ولم يكن لي الوقت الكافي لأهيئه بنفسي. قلت: «لا يهم» أشعلت سيجارة ومزقت اللفافة ثم فتحت الكتاب:

الاهداء:

«إلى زوجتي العزيزة التي ساعدتني في إنجاز هذا الكتاب».

وماذا يهمني أنا من ذلك؟! قلبت الصفحة.

«المقدمة»

عشرون صفحة! تصوروا؟! ثلث الكتاب بالتمام والكمال. لست أدري لماذا يصر هؤلاء الكتّاب على إثبات مثل هذه المقدمات الطويلة العريضة التي لا تضيف أو تنقص شيئاً. قفزت المقدمة.

«الباب الأول»

- لماذا هذا الكتاب -

أووف. أتراك لم تقل هذا في المقدمة؟ افرجها يا رب. متى نصل إلى السيقان؟

ماذا قلت؟ السيقان؟ عفواً أيها القارىء الكريم، لا بد أن أتوقف لأحكي لك موضوع السيقان.

السيقان هي مصدر البلاوي بالنسبة لي. سيقان النساء حتى أكون دقيقاً (أقصد دقيق التعبير وليس طحيناً طبعاً. هاها) حتماً ستودي بي سيقان النساء يوماً إلى السجن أو المقبرة أو المستشفى. أي مستشفى هكذا إطلاقاً دون تحديد. الآن. الآن بالضبط وأنا أحادثكم - حرمني الله من جنته إن كنت كاذباً - أرى أحرف الكتابة مكتوبة بالسيقان. سيقان النساء. تصوروا أحرفاً من السيقان. المهم. الظاهر أنني إذا أطلقت العنان للساني، فلن أحكي لكم قصة السيقان. صحيح أن الحديث ذو شجون، والعامة عندنا تقول «اللسان ليس به عظم» معنى هذا أنه طري يزل بصاحبه ويُقَوّلُهُ ما لم ولا يود أن يقوله. أتمنى ألا يكون لساني قد زلّ بي حتى الآن وأنا أتحدث إليكم. فقول أشياء متماسكة مزية قل من يحظى بها في أيامنا هذه.

المهم: اسمعوا حكاية السيقان.

المسألة ابتدأت بهذا الشكل. التحقت منذ شهور صباحاً بمقر عملي الجديد الذي نقلوني إليه نقلاً تأديبياً. ظلموني وحق الكعبة الشريفة. وقصة التأديب هذه أفضل ألا أخوض فيها الآن لكثرة ما فيها من آلام تنغص مجرد ذكراها علي عيشي. لم أكن أعرف أحداً. سألت أول شخص قابلني: «من فضلك. مكتب المدير؟» قال: «ليس لنا مدير، إنها مديرة» قلت: «أنا...» قاطعني: «سر من هنا، وادخل من الباب الزجاجي، ثم ابدأ العد من اليمين. المكتب الأول لا، والمكتب الثاني لا، والمكتب الثالث هو.»

حين دخلت مكتبها رأيت ساقيها. صدقوني، كان أول ما رأيت هما الساقان. عادة أول ما يطالعك من الشخص صلعته أو أنفه أو أسنانه المكسورة. لكنني لم أر سوى الساقين. ناولتها الإشعار بالإنتقال، فجلست إلى مكتبها، واقتعدت أنا أحد الكراسي المخصصة للزوار. ظلت تتحدث، وظللت أنا منكس الرأس أتمعن في الساقين. كان مكتبها من النوع الذي لا يتوفّر على حاجز خشبي في مقدمته. لم أسمع من كلامها شيئاً. حتماً كان نصائح وتوجيهات يحفظها كل مدير عن ظهر قلب. أخيراً قامت فقمت وقالت: «لا تنكس رأسك بعد الآن، سأعتبر انتقالك عادياً وليس تأديبياً. لنفتح صفحة جديدة».

أمضيت الأسبوع الأول من عملي بالمقر الجديد وأنا أتابع سيقان الموظفات. ثم أصبحت أصطاد السيقان في الحافلات والأسواق والشوارع. أنظر إليها. أتمعن. سيقان مكتنزة. سيقان بضة. سيقان مرغبة. سيقان دوحاء... في المنام، ترفسني السيقان. تحاصرني. تكبلني.

أمس حين دخلت مكتبي صباحاً قال الشاوش: «المديرة تستدعيك» حين دخلت مكتبها لم أر الساقين. كانت ترتدي اليوم سروالاً. وكانت تقلب أوراق ملف اهتديت فيه إلى خطي بسهولة. هو نفسه، التقرير الذي كتبته أول أمس عن اجتماع رؤساء المصالح برئاسة السيدة المديرة. قالت: «وأنا التي كنت أظن أنك تنكس رأسك خجلاً؟ انظر يا حضرة المقرر، أسلوبك الجديد في انجاز التقارير». مدت لي يدها بالتقرير، فمددت يدي وبدأت القراءة سراً. لاحظت أن معظم ما كتبته أحيط بدوائر وعلامات استفهام وتعجب بالقلم الأحمر. كدت أصعق:

١ - يطالب رؤساء المصالح السيد الوزير بأن يتفضل بتزويد كل مصلحة بساقين مزغبّين.

٢ - مصلحة التموين في حاجة إلى طن من السيقان الروحاء.

٣ - الشواش في حاجة إلى ساقين بَضَّتَين لكل واحد.

٤ - .....

لم أستطع الاستمرار، وتأكدت أني إما أن أكون أحمق أو مريضاً أو أن شيطاناً أخضر ركبني.

كانت تداعب بيد إطار نظارتيها، وتوقع بقلم في يدها الأخرى إيقاعاً منفعلاً على حافة مكتبها.

قلت في نفسي: «انفعلي كما يحلو لك، ألست أنت السبب؟».

«الباب الثاني»

- كيف تختارين ثوب العمل -

أووف. كل هذا لا يهمني. بدأت الطرقات خفيفة على الباب. ثم بدأت تشتد شيئاً فشيئاً حتى خلت أن الدفة ستنفصل عن الرتاجين. صحت متضايقاً. ماذا؟ قالت أخرج، فخرجت، ورأيت ساقيها.

المغرب